This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

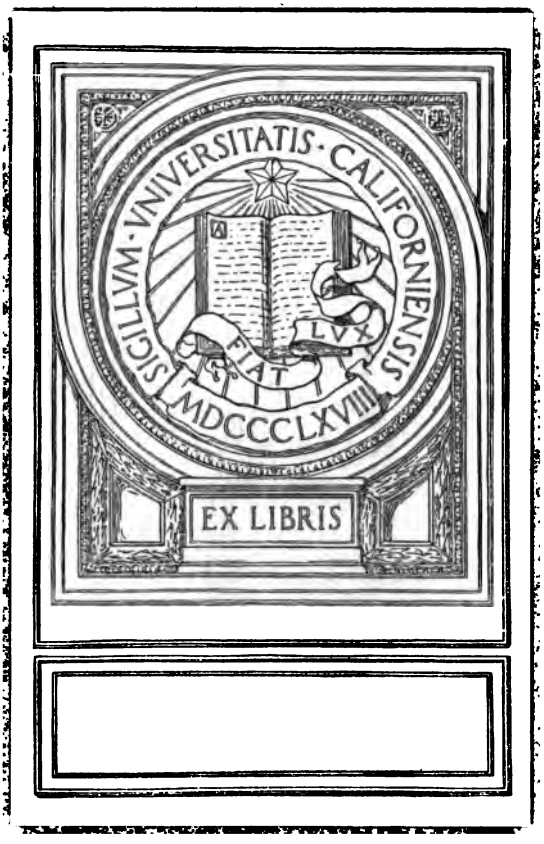
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

UC-NRLF
$B 29 648


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Bernhard ten Brink,

Geſchichte

der

Engliſchen Litteratur.

Band II.

Geſchichte

der

Engliſchen Litteratur

von

Bernhard ten Brink.

Zweiter Band.

Bis zur Thronbeſteigung Eliſabeths.

Straßburg.
Verlag von Karl J. Trübner.
1877.

1877
v.2:1

Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

48130

Viertes Buch.

Vorspiel der Reformation und der Renaissance.

(Fortsetzung.)

IV.

Die religiös-moralische Satire Langlands, die uns im letzten Kapitel beschäftigt hat, wurde von einem mächtigen Strome nationaler Begeisterung getragen, und dieser nahm eine Richtung, welche der Universalmacht des Papstthums bedrohlich wurde. Wie fast überall in jenen Tagen, so ging auch in England der Kampf gegen die Verweltlichung des Klerus Hand in Hand mit dem Bestreben, die Machtsphäre des Staats, dem man angehörte, und ebenso die äußere Einrichtung der nationalen Kirche dem päpstlichen Einfluß möglichst zu entziehen.

Eduard I. hatte das englische Königthum mit kräftiger Hand aus der Erniedrigung emporgehoben, in die Johann ohne Land es gebracht, an die Heinrichs III. haltloses Regiment es beinahe gewöhnt hatte. In seiner Kirchenpolitik hatte der weitausschauende, energische Herrscher die Traditionen seines Urgroßvaters, des zweiten Heinrich, weiter geführt: mit größerer Besonnenheit und besserm Erfolg als dieser, ohne daß es ihm gleichwohl gelungen wäre, gerade die wichtigsten der schwebenden Fragen zum Austrag zu bringen. Wo durch seinen Tod, im Jahre 1307, der Faden abgerissen war, knüpfte sein Enkel, der dritte Eduard, wieder an. Das Jahr 1333, wo dieser die Zügel der Regierung selbst in die Hand nahm, wurde für das Verhältniß von England zu Rom bedeutungsvoll. Von da ab wartete die Curie vergeblich auf das Einkommen des jährlichen Lehnzinses, den sie einst dem schwachen Johann zur Zeit seiner größten Schwäche auferlegt hatte. Bald mehrten sich die Anzeichen, welche den Eintritt eines großen Umschwungs verkündeten. Gegen das Institut der päpstlichen Provisionen, wodurch zahlreiche Pfründen des Reichs an Ausländer verliehen wurden und dafür erhebliche Summen unter dem Titel von Annaten, primi fructus, in die päpstliche Schatzkammer wanderten, machte sich eine steigende

Bewegung geltend. Als eindringliche Vorstellungen des Parlaments und des Königs sich fruchtlos erwiesen hatten, erfolgte im Jahre 1351 ein scharfes Statut gegen die sogenannten „Provisoren", die päpstlichen Agenten, welche jenen Pfründenhandel vermittelten. Unter diesen Verhältnissen war der Anspruch der Curie, in Rechtsstreitigkeiten die letzte Entscheidung zu geben, nicht länger zu dulden. Ein neues Statut vom Jahre 1353 bedrohte mit schweren Strafen alle diejenigen, welche vom königlichen an fremde Gerichtshöfe appellirten.

Nicht oft im Verlaufe der Geschichte sehen wir so deutlich wie in jener Epoche verschiedene geistige Strömungen und mannigfaltige Interessen zu Einem Ziel zusammenwirken. Der von England bis dahin siegreich geführte Kampf um die französische Krone und die „babylonische Gefangenschaft" des Papstthums in Avignon, das gesteigerte Ansehen des englischen Königs und der wachsende Einfluß des Unterhauses, das mächtig erregte Nationalgefühl und der neu erwachte religiöse Trieb, das Emporkommen der englischen Sprache und die Wiederbelebung der allitterirenden Versform, alle diese so verschieden gearteten Momente geben jener Zeit eine sehr bestimmte Signatur, die für die Entwicklung des kirchenpolitischen Kampfes bis zu einem gewissen Punkte maßgebend war.

Dieser Sachlage gegenüber war es seitens der Curie ein höchst gewagter Schritt, als Urban V. im Jahre 1365 dem englischen König den außer Brauch gekommenen Lehnzins sammt den Rückständen der letzten 33 Jahre von neuem feierlich abforderte und ihm für den Fall der Verweigerung mit persönlicher Vorladung vor den päpstlichen Stuhl drohte. Eduard handelte nur den Umständen angemessen, wenn er die päpstliche Forderung seinem im Mai 1366 zusammentretenden Parlament vorlegte. Die Entscheidung desselben konnte nicht zweifelhaft sein. Der gekränkte Nationalstolz bäumte sich in Lords wie Gemeinen mächtig auf; auch die Prälaten, die sich ihrer delicaten Stellung wohl bewußt waren, wurden von dem Strome des daherbrausenden Unwillens mit fortgerissen.

Einhellig erklärte das Parlament, König Johann sei gar nicht befugt gewesen, das Land ohne dessen eigene Einwilligung der

päpstlichen Oberherrlichkeit zu unterwerfen; indem er jenen Vertrag abschloß, habe er seinen Krönungseid verletzt: schon aus dem Grunde sei der Vertrag null und nichtig. Zum Schutz der Krone und ihrer Würde stellte man dem König alle Kräfte und Hülfsmittel der Nation zur Verfügung.

Die Anhänger der Curie blieben nicht müßig; doch sahen sie sich genöthigt, ihre Thätigkeit möglichst im Verborgenen zu entfalten. Damals erschien ein anonymes Pamphlet, in dem die Entschiedenen unter den Mitgliedern jener Partei ihre Ansichten deutlich genug ausgesprochen finden mußten. Die absolute Exemtion der Geistlichen von der bürgerlichen Gerichtsbarkeit wurde darin ebenso bestimmt behauptet wie die absolute Unabhängigkeit des Kirchenguts von weltlicher Gewalt. Im Gegensatz dazu wurde die Herrschaft des Königs von England auf seine an Bedingungen, nämlich an den Zins, geknüpfte Belehnung durch den Papst zurückgeführt. Siegesgewiß forderte der Verfasser, der sich als Mönch und Doctor der Theologie zu erkennen gab, aus der Schaar seiner Gegner einen hervorragenden Gelehrten namentlich zur Widerlegung seiner Behauptungen auf, — einen Mann, der von diesem Augenblick ab aus dem Dunkel eines stillen und verhältnißmäßig engen Kreises mitten auf die Schaubühne der großen Zeitkämpfe und in das volle Licht der Geschichte tritt. Dieser Mann war Johann Wiclif, derjenige, der die politischen und religiösen Strömungen der Epoche in die fruchtbarste Verbindung brachte mit der Entwicklung der nationalen Sprache und Litteratur.

Wiclif stand damals im Anfang der vierziger Jahre und galt bereits für eine Zierde der Universität Oxford, der er wohl über ein Vierteljahrhundert, zuerst als Schüler, dann als Lehrer angehört hatte. Im nördlichsten Theile Yorkshires geboren, besaß er die ganze Verstandesschärfe und die ganze Charakterfestigkeit, ja Hartnäckigkeit seiner Gaugenossen. Ungleich dem damals berühmtesten unter denselben, Richard Rolle, war er mystischen Träumereien in seiner nüchternen, streng logischen Denkweise abhold; doch nicht weniger als Richard, dessen Thätigkeit doch schwerlich ohne allen Einfluß auf ihn geblieben ist, war es ihm in religiösen Dingen nur um den Kern der Sache zu thun; mit derselben

Strenge und Consequenz wie jener richtete er sein ganzes Leben in Uebereinstimmung mit dem einmal für wahr und richtig Erkannten ein; mit demselben Eifer wie der Einsiedler von Hampole war er bemüht, im Dienste seiner Ideen für die Menschheit zu wirken.

Seine Thätigkeit war bis dahin eine vorwiegend akademische, in beschränktem Maße auch pastorale gewesen, und es hatte ihm an Zeichen der Anerkennung für dieselbe nicht gefehlt. Er war seit kurzem Vorstand der vom Erzbischof Simon Islip zu Oxford gegründeten Canterbury-Halle, eine Würde, deren er freilich schon 1367 von Islips mönchisch gesinntem Nachfolger, Laugham, entsetzt wurde. Um diese Zeit bekleidete er auch die Stelle eines königlichen Kaplans; wenigstens dürfte der Ausdruck peculiaris regis clericus, mit dem er sich selber bezeichnet, schwerlich eine andere Erklärung zulassen. Er stand im Ruf eines hochgelehrten Mannes, der nicht nur die obligatorischen Disciplinen der Schule gründlich betrieben, sondern auch in das römische, ja in das nationale Recht sich vertieft hatte und ein wärmeres Interesse für Mathematik und Naturwissenschaft bekundete als die meisten Theologen seiner Zeit. Er war ein gefürchteter Dialektiker und vor allem ein begeisterter Verehrer und tiefer Kenner der heiligen Schrift. Noch lebte unter den Bessern zu Oxford etwas von dem Geiste jenes großen Bischofs von Lincoln, des auch von Wiclif als Heiliger verehrten Robert Grosseteste, der einst von der Bibel gesagt hatte: „Nur mit ihrer Hülfe wird Petri Schifflein zum Hafen des Heils geführt.*)

Auch als Schriftsteller war Wiclif bereits aufgetreten. Aus seinen philosophischen Vorlesungen waren eine Reihe lateinischer Schriften hervorgegangen, die heutzutage wohl nur einen sehr beschränkten Kreis fesseln werden: solche, die es lockt, die Weltanschauung des Reformators in ihren Anfängen und Grundlagen zu studiren oder die Fäden zu verfolgen, welche von Wiclifs Ideenlehre zu Augustin und Thomas von Aquino, von seiner Auffassung der Gnade und der Prädestination zu Augustin und dem Oxforder

*) Epistolae, ed. Luard S. 336: hac sola ad portum salutis dirigitur Petri navicula.

doctor profundus Thomas von Bradwardine*) zurückleiten. Von allgemeinem Interesse aber ist es zu sehen, wie Wiclif auch seine Logik eingestandenermaßen zur Erleichterung des Bibelstudiums schrieb und seine Beispielsätze der Schrift entnahm. Mangel an Logik war nach seiner, auch später festgehaltenen Ansicht die Quelle der Geringschätzung, die Manche der Schriftlehre entgegentrugen, der Irrthümer, die in Hinsicht derselben verbreitet waren. In dieser Anschauung begegnete er sich mit einem ältern, gleichfalls aus Oxford hervorgegangenen Gelehrten, dem berühmten Franciscaner Wilhelm Occam.

Nunmehr war der Augenblick gekommen, wo er auch in seinem öffentlichen Handeln den Spuren Occams zu folgen begann. Wie dieser aus Anlaß des Kampfes zwischen Papst Bonifaz VIII. und dem französischen König als Publicist für das gute Recht des Staates in die Schranken getreten war, so sah Wiclif sich jetzt in der Lage, die Unabhängigkeit des englischen Königthums den Anmaßungen der Curie gegenüber zu verfechten.

Sehr geschickt und anfänglich sehr vorsichtig ging er dabei zu Werke. In seiner Erwiderung auf jene Flugschrift vermeidet er Alles, was einer Opposition gegen die geistliche Autorität des Papstes ähnlich sehen könnte; ausdrücklich bezeichnet er sich als demüthigen und gehorsamen Sohn der römischen Kirche. Er hütet sich, in der wichtigen Streitfrage mit subjectiven Meinungen hervorzutreten und begnügt sich mit der bescheidenen, aber viel wirksameren Rolle, das Echo der nationalen Stimme zu bilden. Er verweist seinen Gegner an die Beschlüsse des Parlaments, an die Verhandlungen des Oberhauses. Statt des typisch gedachten Dialogs zwischen einem Kleriker und einem Ritter, den Occam seiner bekannten kirchenpolitischen Streitschrift zu Grunde legte, bietet Wiclif ein Stück parlamentarischer Debatte: sieben verschiedene Lords läßt er nach einander über das Ansinnen Urbans V. ihre Meinung äußern. So wird die Frage von allen Seiten beleuchtet, der Gegner unter der Wucht der verschiedenartigsten, doch auf ein gemeinschaftliches Ziel gerichteten Argumente wie erdrückt.

*) Gestorben i. J. 1349 als Erzbischof von Canterbury.

Es ist nicht unsre Aufgabe, den großen Gegensatz zwischen Kirche und Staat durch die einzelnen Phasen zu verfolgen, die er in jenen Jahrzehnten annahm. Immer höher gingen die Wogen des Kampfes, immer entschiedener wurde die Sprache des jugendfreudig seine Kraft versuchenden Parlaments. In demselben Maße sehen wir Wiclifs Rolle an Bedeutung wachsen, auch ihn seine Meinung immer rückhaltloser kundgeben. Dem französischen Domherrn Arnold Garnier, der im Februar 1372 als päpstlicher Nuntius und Einnehmer von Gefällen der apostolischen Kammer mit großem Gefolge in England eingetroffen war, hält er in einer Flugschrift die Frage entgegen, ob er keinen Meineid begangen, als er in Westminster geschworen, bei der Ausübung seines Geschäftes die Rechte und Interessen der Krone und des Landes durchaus intact lassen zu wollen. In eindringlichen Worten mahnt er die Staatsgewalt an die Pflicht, den Nationalwohlstand und die Kriegstüchtigkeit des Landes vor Beeinträchtigung zu schützen. Er zeigt, wie jene Amtssteuer, die man den Pfarrern auflege und die man sie in baarer Münze zu bezahlen zwinge, in ihren Folgen vor allem deren Pfarrkinder drücke, und bezeichnet solche Abgabe als ein wider das Evangelium erbetteltes Almosen. Ja, auch an die directe Adresse des Papstes wagt Wiclif Ermahnungen zu richten: er erinnert an das Wort des heiligen Bernhard, wonach der Vorzug des Papstes in christlichen Tugenden, in Demuth, Liebe, Langmuth sich zu bewähren habe.

Und nicht bloß auf das Schreiben von Flugschriften beschränkt sich Wiclifs Thätigkeit. Im Jahre 1374 ist er Mitglied einer von Johann Gilbert, Bischof von Bangor, geführten Gesandtschaft, welche die Aufgabe hat, zu Brügge mit Abgeordneten des Papstes die schwebenden kirchenrechtlichen Fragen zu erörtern und womöglich zum Austrag zu bringen: um dieselbe Zeit, wo in jener Stadt Johann von Gent an der Spitze einer andern, gleichfalls englischen Gesandtschaft mit französischen Bevollmächtigten Friedensconferenzen pflog. Zwei Jahre später kann man in der Denkschrift des „guten Parlaments" über die Uebergriffe des Papstes Wiclifs Einfluß deutlich wahrnehmen. Als ein anderes Parlament, das erste, welches unter Richard II. zusammentrat (October 1377), an eine

neue Reihe alter Beschwerden und Vorschläge zur Abhülfe die Frage knüpfte: ob England trotz päpstlichem Gebot und trotz Androhung von Kirchenstrafen im Nothfalle den Schatz des Landes rechtlicher Weise zurückhalten, seine Abführung in das Ausland untersagen könne, — da war es wiederum der streitbare Oxforder Theologe, der — wie man meint, in höherm Auftrage — die Frage in einem ausführlichen, mit reichem Aufwand von Dialektik und Exegese geschriebenen Gutachten zu beantworten unternahm. Es versteht sich, daß seine Antwort bejahend ausfiel.

Eine so rührige und bedeutende Thätigkeit mußte das Auge von Freund und Feind auf Wiclif lenken. Mehr als Ein Zeichen der königlichen Gunst wurde ihm zu Theil: am wichtigsten war doch die Verleihung des Rectorats Lutterworth in Leicestershire (1374); denn dieses Amt behielt Wiclif bis zu seinem Tode, und Lutterworth wurde der stille Hafen für die letzten Jahre seines so bewegten Lebens. Auf der andern Seite konnte es nicht fehlen, daß die Hierarchie schließlich den Versuch machte, dem kampffrohen, wohlgerüsteten Gegner, der mit der Feder und dem lebendigen Wort, von der Kanzel und vom Katheder herab, durch Einwirkung auf die Regierung und auf das Parlament ihr nach besten Kräften schadete, das Handwerk zu legen oder doch wenigstens zu erschweren. Da zeigte jedoch die Behutsamkeit, womit die geistliche Behörde vorging, und nicht minder die Geringfügigkeit der Resultate, die sie erzielte, wie weit Wiclifs Anhang und seine Verbindungen bereits reichten.

Als der zur Verantwortung Geladene am 19. Februar 1377 vor dem geistlichen Parlament, der Convocation, in der Paulskirche zu London erschien, standen der Herzog von Lancaster und der Großmarschall von England, Lord Henry Percy, mit bewaffnetem Gefolge ihm zur Seite. Noch mehrere andere Freunde begleiteten ihn, und vier Baccalaureen der Theologie aus den vier Bettelorden hatten sich auf den Wunsch des Herzogs angeschlossen, um eventuell seine Sache zu führen. Es kam jedoch zu keiner Verhandlung. Johann von Gent mit seinem herausfordernden, übermüthigen Wesen und der sich seiner Amtswürde voll bewußte Präsident der Versammlung, Bischof Courtenay von London, geriethen hart an

einander. Der Austausch von Scheltreden und Drohungen, der sich zwischen Beiden entwickelte und heftige, ja blutige Scenen befürchten ließ, veranlaßte ein schleuniges Aufheben der Sitzung. Auch die fünf zur Bändigung Wiclifs bestimmten Bullen, die Papst Gregor XI. am 22. Mai desselben Jahres unterzeichnete, — drei davon waren an den Erzbischof von Canterbury und den Bischof von London, eine an den König, eine an den Kanzler und die Universität Oxford gerichtet — hatten nur geringen Erfolg. Erst am 18. December, nachdem inzwischen ein englischer König gestorben und ein neuer gekrönt worden, das Parlament zusammenberufen und wieder entlassen worden war, glaubten die beiden Prälaten die Zeit zum Handeln gekommen und übersandten dem Kanzler der Universität die päpstliche Bulle und zugleich ein von ihnen selber unterzeichnetes Mandat mit apostolischer Vollmacht. Bulle und Mandat scheinen in Oxford nicht ganz den Eindruck gemacht zu haben, den man sich davon versprochen hatte. Gleichwohl stellte sich Wiclif ein paar Monate später den päpstlichen Commissaren im erzbischöflichen Palast zu Lambeth und reichte eine schriftliche Verantwortung ein, die dem h. Vater übermittelt werden sollte. Diesmal war es die Prinzessin von Wales, die Wittwe des schwarzen Prinzen und Mutter des regierenden Königs, die sich in's Mittel legte und die Commission bitten ließ, von einem endgültigen Urtheil abzustehen. Auch die Bürgerschaft der Hauptstadt begann sich zu Gunsten Wiclifs zu regen. So begnügten sich die Commissare mit der Conclusion: diejenigen Sätze Wiclifs, die der Papst mißbilligt hatte, — es waren ihrer neunzehn an der Zahl — gäben den Laien Aergerniß; daher solle der Doctor sie weder in Vorlesungen noch Predigten ferner vortragen.

Die wichtigste Frage ist schließlich die, welches Resultat bei der kirchenpolitischen Agitation des sich allmählich entwickelnden Reformators herausgekommen sei, zu welchem Ziel jene ganze so schwungvoll einsetzende und anfänglich so viel verheißende Bewegung geführt habe. — Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Schon die stete Wiederholung derselben Beschwerden von Seiten des Parlaments, die ewigen Klagen über Provisionen und Reservationen zeigen uns, daß man in der Abstellung der

kirchlichen Mißbräuche eigentlich nicht vom Flecke kam. Es konnte auch ſchwerlich anders ſein. Ueberall, wo wir in der Geſchichte Ideen wirken ſehen, ſind ſie in Verbindung getreten mit mehr oder weniger unreinen, irdiſchen Mächten, welche manche Hinderniſſe auf ihrem Weg beſeitigen mögen, dafür aber mit ihrer ganzen Schwere ſich an ihre Flügel heften. Auf keinem Gebiete vielleicht tritt dieſes Verhältniß deutlicher zu Tage als auf dem der Kirchengeſchichte, beſonders deutlich auch in jener Epoche. Wenn Eduard III. wirklich geſonnen war, den von der Curie gehegten Mißbräuchen in der Kirche zu ſteuern, ſo gab es für ihn nur Einen Weg: er mußte dann auch ſolche Mißbräuche abſtellen, die für ihn ſelber eine Quelle der Macht und der Einkünfte bildeten. War es denkbar, daß er dieſen Weg betreten wollte, ja auch nur betreten konnte? Wie unnatürlich muß uns ferner das Bündniß erſcheinen zwiſchen der evangeliſchen, patriotiſchen Geſinnung Wiclifs und dem rückſichtsloſen Ehrgeiz des hochfahrenden Herzogs von Lancaſter. Es war nur naturgemäß, daß es der Sache der Kirchenverbeſſerung Danaergeſchenke eintrug, wie jene große Razzia d. J. 1372 gegen die ein weltliches Amt bekleidenden Prälaten.

Der engliſche Klerus wurde dieſer Sache, ſofern er ihr früher hold war, zum größten Theil entfremdet. Der hohe Adel, die Mächtigen im Reich wurden durch Politik, durch Hofintriguen in andere Bahnen gelenkt. Das Volk war tief verſtimmt: verſtimmt über die unglückliche Wendung, die der ſo glücklich begonnene franzöſiſche Krieg genommen, über den Verluſt Aquitaniens, über die Unſicherheit des Meeres, über hohe Steuern, über die Folgen von Mißernten und Seuchen; verſtimmt auch über die Krankheit und den frühen Tod des ſchwarzen Prinzen, über die Schwäche des von einem Weibe und einer Hofcamarilla regierten, alternden Königs, über das Regiment des Herzogs Johann und ſeiner Creaturen, das keine von den daran geknüpften Hoffnungen erfüllt und das trotz einem kurzen Erfolg der Gegenpartei ſich von neuem befeſtigte und mit dem Tode Eduards III. noch keineswegs ſein Ende fand. Es war unter dieſen Umſtänden ſchon ein Großes zu nennen, daß man noch ſoviel wirklich erreicht hatte. Die Unabhängigkeit des Staats von dem römiſchen Stuhl war einmal proclamirt, und die Regierung

wie die Nation waren nicht gewillt, sie wieder preiszugeben. Von Bedeutung war es auch, wenn ein großer Theil des Volks ein so richtiges Verständniß zeigte für das, was Wiclif und seine Gesinnungsgenossen anstrebten, und dieses so scharf zu sondern wußte von den Zielen, welche deren ehrgeizige Verbündete verfolgten. Vollste Anerkennung verdient das „gute Parlament" unter der Führung des seine entfliehenden Lebenskräfte zu einer letzten großen That zusammenraffenden schwarzen Prinzen. Mit derselben Energie, die es in der Bekämpfung der Lancasterschen Partei, in der Zurückberufung des verdienten Kanzlers, Bischof Wykeham von Winchester, entwickelte, trat es den Uebergriffen des Papstes und seiner Agenten entgegen. Und bewundern müssen wir auch in seinen Excessen den gesunden Sinn der Londoner Bürgerschaft, die zwar am 20. März 1377 den Protector Wiclifs, Johann von Gent, in seinem Wappen beschimpfte, ein Jahr später aber selber zum Schutze des patriotischen Theologen sich in die Kapelle des Lambethpalastes drängte.

Dieser Einfluß auf das Volk, den Wiclif sich erworben, mußte in demselben Maße wachsen, als er seine Thätigkeit von dem Gebiet kirchenpolitischer Fragen auf das rein kirchliche und religiöse Gebiet übertrug. Die siebziger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts sind bedeutungsvoll für die innere Entwicklung, die den gelehrten Theologen, Philosophen und Publicisten allmählich in einen Reformator verwandelten. Auch hier sehen wir ihn zuerst den Spuren Occams folgen, um diese dann weit hinter sich zu lassen.

Während Wiclif Flugschriften schrieb und Gutachten ausarbeitete, auf die Verhandlungen des Parlaments einwirkte und sich zur Verantwortung vor seinen geistlichen Richtern rüstete, war sein unablässig reger Geist zugleich mit der Lösung tiefgreifender Probleme beschäftigt. Fragen, welche das ganze Jahrhundert im Innersten bewegten, suchte er von ihren Wurzeln aus und bis in ihre weitgehendsten Verzweigungen von neuem zu beleuchten. Die Idee der „Herrschaft", womit der Begriff des Eigenthums untrennbar verbunden ist, machte er zum Mittelpunkt eines umfassenden Lehrgebäudes, das, auf theologischer Grundlage ruhend, eine vollständige Weltanschauung in metaphysischer, ethischer und politischer Beziehung darstellt. Dieses System entwickelte er in einer Reihe selbständiger

Schriften, die sich zu einem Ganzen zusammenschließen, welchem er den Namen Summa in theologia gab. In den drei Büchern, die dem Ganzen als Prolog dienen, wie ihr Inhalt die Basis des Systems bildet, handelt er von der „göttlichen Herrschaft", d. h. von Gott dem Schöpfer, Erhalter und Regierer der Welt. Demnächst werden die Gebote Gottes erörtert, aus denen der Rechtsanspruch jeder menschlichen Herrschaft fließt. Darauf wird letztere selbst betrachtet, zuerst wie sie sich im Stande der Unschuld darstellt: als Herrschaft des Menschen über die Natur; dann wie sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft gestaltet: als Herrschaft des Menschen über den Menschen. Indem der Autor die ihn leitende Idee weiter auf das Gebiet des religiösen und kirchlichen Lebens verfolgt, handelt er der Reihe nach von der „Wahrheit", d. h. von der Autorität, „der h. Schrift", von der Kirche und ihrem Verhältniß zum Staat, von der Gewalt des Papstes, endlich von der Simonie, der Apostasie, der Blasphemie: den Hauptübeln, an denen die Kirche krankt.

Das Originelle an Wiclifs Summa sind weniger die darin entwickelten Ideen als die Art, wie sie begründet und aus einander hergeleitet werden. Verräth auch die dialektische Technik im Einzelnen vielfach den Mann der mittelalterlichen Schule, so leuchtet aus dem Plan und der Führung des Ganzen doch das Bild eines Denkers hervor, der von einem mächtigen religiösen Pathos in neue Bahnen getrieben wird. Aber auch die einzelnen Lehrsätze und Anschauungen, mögen sie nun Wiclif eigenthümlich sein oder schon in frühern Theologen und Kirchenvätern Vertreter gefunden haben, überraschen vielfach durch ihre Kühnheit, und diese steigert sich im Verlauf des durch mehrere Entstehungsjahre sich hindurchziehenden Werkes. Ehrfurcht gebietend ist die Einheit der, freilich keineswegs originellen, Grundanschauung, welche alle Macht und alles Recht auf Gott zurückführt, und außer Gott und dem unmittelbar von ihm Ausgehenden nichts Unbedingtes, schlechthin Gültiges anerkennt: ebenso wenig weltliche Herrschaft und weltlichen Besitz wie geistliche Gewalt. Die Kirche ist Wiclif ihrem tiefsten Wesen nach die Gemeinschaft der von Gott Erwählten. Die kunstvolle Gliederung der Hierarchie hält seinem einfach idealistischen

Sinn und seiner bibelfesten Logik nicht Stand. Jeder Christ soll Theolog und Rechtskundiger sein, wie jeder Mensch ein Christ: das Gemeindeglied, das einen untreuen und gewissenlosen Hirten zu tadeln unterläßt, macht sich zum Mitschuldigen an seiner Sünde. Und wie der Abstand zwischen Geistlichen und Laien, so schrumpft der zwischen Priester und Bischof zusammen. Jeder rechtmäßig geweihte Priester, heißt es in einem der von Gregor XI. verurtheilten neunzehn Sätze, hat die Vollmacht, jedes Sacrament zu spenden, folglich jedem Reumüthigen Vergebung irgendwelcher Sünde zu ertheilen. Aber anderseits heißt es vom Papst, er löse oder binde nur insofern, als er sich nach dem Gesetze Christi richte. „Es ist nicht möglich, daß ein Mensch in den Bann gethan wird, er werde dann zuvor und hauptsächlich durch sich selbst in den Bann gethan." Energischer und derber heißt es in dem Gutachten v. J. 1377*) mit Rücksicht auf die Möglichkeit, daß der Papst England mit dem Interdict belege: „Nehmen wir an, der Jünger des Antichrist breche in so grassen Wahnsinn aus, so haben wir doch den Einen Trost, daß vorgebliche Censuren dieser Art vor Gott nicht bindend sind." **)

Von der Aufstellung derartiger Sätze in solcher Form bis zur entschiedenen Bekämpfung des Papstthums ist unter Umständen der Weg nicht mehr weit. Vermuthlich würde Wiclif ihn auch dann zurückgelegt haben, wenn nicht zwanzig Monate nach Beendigung des „babylonischen Exils" das Schisma ein neues, größeres Aergerniß über die Christenheit gebracht hätte. Am 27. März 1378 starb Gregor XI., mit dem im Januar des vorhergehenden Jahres das Papstthum wieder in Rom eingezogen war. Die ersten Worte und Thaten Urbans VI., der am 8. April auf den Stuhl Petri erhoben wurde, weckten in Wiclif die freudigsten Hoffnungen. Der Reformator war dazumal mit der Abfassung des sechsten Buchs seiner Summa, mit der Abhandlung „über die Kirche" beschäftigt. „Gesegnet," so schrieb er im zweiten Capitel jener Schrift, „gesegnet

*) Das Gutachten, in dem Wiclif die Frage des im October d. J. zusammengetretenen Parlaments (s. oben S. 8 f.) beantwortete.

**) Fasciculi Zizaniorum 265, vgl. F. D. Matthew, The English Works of Wyclif hitherto unprinted (London 1880, E. E. T. S.) S. XIII.

sei der Herr unsrer Mutter, welcher unsrer Jungfrau auf der Wanderschaft in diesen Tagen ein katholisches Haupt, einen evangelischen Mann gegeben hat in Urban VI., der beim Werk der Kirchenbesserung ordnungsgemäß mit sich selber und seinen Hausgenossen den Anfang macht; daher muß man nach seinen Werken glauben, daß er das Haupt unsrer Kirche ist." Diesem Glauben solle sich freilich eine gewisse Furcht zugesellen, ob Urban die Krone des bis an's Ende Ausharrenden erlangen werde. Als darauf im Herbst des Jahres der Cardinalbischof Robert von Cambray, Graf von Genf, unter dem Namen Clemens VII. als Gegenpapst aufgetreten war, und die Kirche sich in zwei Heerlager gespalten sah, beharrte Wiclif zunächst noch entschieden bei der Anerkennung Urbans. Doch in demselben Maße, wie das Aergerniß des Schismas zunahm und der „rechtmäßige" Papst selber durch rücksichtsloses, gewaltsames Handeln sich von dem evangelischen Vorbilde entfernte, wuchs dem englischen Theologen die Besorgniß und der Zweifel, schwanden ihm die auf Urban gesetzten Hoffnungen und der Glaube an den Primat. In einer am Festtag des Apostels Matthias, vermuthlich i. J. 1379 gehaltenen, lateinischen Predigt heißt es bereits: „So bleibe denn unser Urban in Gerechtigkeit der wahre Stellvertreter Petri, und seine Wahl ist gültig ... Sollte er aber von dem Wege abirren, so ist seine Wahl nichtig (erronea), und für die Kirche wäre es viel besser, beider Päpste ledig zu sein."*) Was Wiclif hier bedingungsweise ausspricht, hat er später ohne Bedingung als seine Meinung hingestellt.

Die sinkende Achtung vor dem Primat und die im gleichen Verhältniß steigende Ehrfurcht vor der Bibel, die wachsende Erkenntniß, wie wenig Ersprießliches von dem englischen Klerus und schließlich auch von der Initiative des englischen Königthums für die gute Sache zu hoffen sei, mußten Wiclif die Frage aufdrängen, ob dem großen Ziel, das ihm vorschwebte, denn nicht von anderer Seite, auf noch unversuchten Wegen beizukommen sei. So ist es

*) Lechler, I, 580 Anm. In einer späteren, vermuthlich zu Lutterworth gehaltenen, englischen Predigt am Matthiastage (Select Works, ed. Th. Arnold I, 351) findet Wiclif gleichfalls den naheliegenden Uebergang von der Apostelwahl auf die Papstwahl und das Schisma.

kein Zufall, wenn in eben dieser Epoche — um das Jahr 1378 — der Reformator sich klar wurde über die große Aufgabe, deren Lösung das Geschick seinen letzten Lebensjahren vorbehalten hatte. Jetzt erst trat es ihm lebendig und jeden Zweifel niederschlagend in's Bewußtsein, daß er berufen sei — nicht bloß durch gelehrte Abhandlungen, durch lateinische Denkschriften und Pamphlete auf Theologen und Staatsmänner einzuwirken, sondern vor allem mittelst der Muttersprache dem ganzen Volk eine treuere Kunde von Gottes Wort zu vermitteln. Es ist sehr wahrscheinlich, daß zu dieser Erkenntniß auch eine andere Erfahrung jener Tage wesentlich beitrug: der große Erfolg, den die „Vision von Peter dem Pflüger" in ihrer vollendeten Gestalt, in der Bearbeitung v. J. 1377, davontrug.

Zur Lösung seiner Aufgabe bedurfte Wiclif der Unterstützung und Beihülfe gleichgesinnter Genossen. An solchen fehlte es ihm in Oxford nicht: es umgab ihn da sowohl ein engerer Kreis gereifter und gelehrter Männer, die er zu seinen Anschauungen bekehrt hatte, wie eine größere Schaar begeisterter, lernbegieriger Jünger. So begann denn der Meister seine reformatorische Thätigkeit in großem Stil zu entfalten: er begann, seine Reiseprediger auszusenden, die Bibel zu übersetzen, Tractate und Flugschriften in englischer Sprache zu verbreiten.

Die Wanderprediger hatte Wiclif größtentheils selber zu ihrem Beruf herangebildet; er lieferte zu ihren Predigten die Muster, häufig sogar die Skizzen. Es gab unter ihnen Gelehrte und Ungelehrte, aber die Zahl der Letzteren nahm im Laufe der Zeit zu, wie auch allmählich immer mehr Nichtgeweihte in die Reihen der pore preestes eintraten. Dieser letztere Name bezeichnet die Gattung am treffendsten. In langen, dunkelrothen Gewändern aus grober Wolle, den Wanderstab in der Hand, zogen die neuen Apostel barfuß von Ort zu Ort. Von der Menge angestaunt, von Uebelwollenden verspottet und angefeindet, verkündigten sie das Evangelium, wo immer man ihnen ein williges Ohr lieh: in Kirche und Kapelle, auf dem Marktplatz oder auf der Straße. Mehr noch als ihre Erscheinung mußte ihre Predigt die Verwunderung der Masse erregen; denn gar sehr unterschied sie sich von der gewöhnlichen Weise der damals populären Kanzelredner. Sie war nicht mit

Legenden oder gar fesselnden Märchen — nach Art der Gesta Romanorum — durchflochten, noch weniger mit dem Reiz poetischer Form, mit Vers und Reim, geschmückt. Sie imponirte weder durch eine glänzende Rhetorik noch durch eine auf die Spitze getriebene Eintheilung und haarspaltende Distinctionen. Auch von jenem Schwung, jenem Hauch von Poesie, der die Sprache der Ancren Riwle und auch die Prosa Hampoles durchweht und aus den Tiefen eines mystisch versenkten Gemüths stammt, war hier wenig zu spüren. Würdig, schmucklos, streng sachlich, nüchtern war der Vortrag der armen Priester. Er richtete sich weniger an die Phantasie als an den gesunden Menschenverstand und den unverwüstlichen sittlichen Sinn des Volkes. Knapp und bündig in der Argumentation, kam er der Anschauung durch naheliegende, niemals durch gemeine oder possenhafte, Analogien zu Hülfe. Seine Wirkung beruhte auf dem Ernst der Gesinnung, von der er getragen wurde; auf der Kühnheit, womit der Redner seine Consequenzen zog und die sich vor keiner Autorität beugte, außer vor dem Wort Gottes; auf der Wärme christlicher Liebe, die von Zeit zu Zeit wie unwillkürlich hervorbrach. Nicht wenig gereichte endlich diesem Vortrag zur Belebung die derbe Satire, welche der Prediger an geeigneter Stelle gegen die Prälaten, die Mönche, den römischen Hof und den Papst selber richtete. Das Ganze war stets leicht übersichtlich, leicht faßlich, wenn auch nicht immer streng folgerichtig, disponirt. Vor allem aber knüpfte es stets an die Bibel an, entlehnte ihre Sprache und nährte sich von ihrem Geiste.

Und so kam den Bestrebungen der Reiseprediger auf's wirksamste die gleichfalls vom Oxforder Meister angeregte und begonnene große Uebersetzungsarbeit entgegen. Was Wiclif hier zu leisten unternahm, war im englischen Alterthum niemals erreicht worden; noch weniger von der Folgezeit, die es nicht einmal ernstlich erstrebt hatte, wenn auch gerade im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts Erscheinungen, die als vorbereitende Versuche wohl bezeichnet werden können, sich in bedeutsamer Weise mehren. Es handelte sich um nichts Geringeres als um eine vollständige, getreue Uebertragung der ganzen h. Schrift, wie sie die lateinische Vulgata bot, in englische Prosa. Für dieses gewaltige Unternehmen sicherte Wiclif

sich die Mitwirkung eines der tüchtigsten und gelehrtesten unter seinen Anhängern, des Dr. Nicolas von Hereford. Dieser begann die Uebersetzung des alten Testaments, während der Meister den kleineren, aber bei weitem wichtigeren Theil des Werkes, das neue Testament, sich selber vorbehalten hatte.

Auch die englischen Flugschriften und Tractate, welche zur Verbreitung von Wiclifs Ideen und Anschauungen — zunächst wohl vornehmlich von Oxford aus — in die Welt gesandt wurden, rührten nicht alle von der Hand des Reformators her. Unter seinen Schülern und Parteigenossen scheint sich mehr als Einer befunden zu haben, der sich an der Production derartiger Schriften betheiligte; auch Fernerstehende haben gelegentlich in seinem Sinne und aus seinem Geiste heraus geschrieben. Dies gilt nicht nur von englischen Bearbeitungen ursprünglich lateinisch geschriebener Abhandlungen, sondern auch von englischen Originalien. Die ziemlich reiche Litteratur dieser Art, welche als Rest einer viel größeren Fülle auf unsere Zeit gekommen ist und von der Ueberlieferung an Wiclifs Namen geknüpft wird, enthält Einiges, das von der neueren Kritik als ihm nicht gehörig erkannt ist, Anderes, dessen Ursprung jetzt für höchst zweifelhaft gilt. Allein sowohl da, wo die Kritik zweifelt, wie da, wo sie noch nicht zu zweifeln begonnen hat, bietet sich methodischer Forschung noch ein weites und, wenn nicht sehr reizendes, doch recht fruchtbares Feld, das namentlich in sprachlicher und stilistischer Hinsicht noch so gut wie unberührt daliegt.

Wiclif trat in seinen englischen Abhandlungen zunächst vorwiegend als Moralist und nur nebenher als Dogmatiker auf. Seine Polemik richtete sich im Wesentlichen nur gegen kirchliche Mißbräuche: gegen Aemterhandel und Ablaßkram, gegen den mit Reliquien getriebenen Götzendienst, gegen die Hoffart und die Ueppigkeit des Klerus, die Habgier und die Herrschsucht der Curie — kurz gegen die Dinge, die seit mehr als einem Jahrhundert die beliebten Gegenstände der klerikalen Satire in England bildeten. Auffallen mußte zwar die ironische Gleichgültigkeit der Behandlung, womit seine heftigen Angriffe gegen die officielle Vertretung der Kirche abwechselten, die Furchtlosigkeit, die er den Blitzen des Vaticans gegenüber an den Tag legte. Neu erschien auch die Art, wie er immer und immer wieder auf die

Bibel zurückkam, wie er die lautere Einfalt des göttlichen Worts der verworrenen Spitzfindigkeit menschlicher Erfindung gegenüberstellte.

Im Ganzen aber konnte der Abstand zwischen der „Vision Peters" und Wiclifs Tractaten nicht groß erscheinen. Wer sich an Langlands Gedicht erbaut hatte, mußte sich freuen, ähnliche Gedanken nun in kräftiger, klarer Prosa zu lesen.

Mit dem Jahre 1381 wurde das anders. Von da ab mußte es jedem klar werden, daß die von dem Oxforder Doctor angestrebte Reform eine Revolution bedeutete.

Nach langen Kämpfen war Wiclif zu einer bestimmten Ansicht in Betreff des heiligen Abendmahls gelangt. Er hatte endlich die Consequenzen eines Satzes gezogen, den er in einer philosophischen Schrift seiner ersten Periode*) aufgestellt. Damals hatte er gelehrt, daß es nicht in Gottes Macht liege, irgend etwas Seiendes zu vernichten. Die Anwendung dieses Satzes auf das Abendmahl ergab ihm, daß die katholische Lehre von der Wandlung vernunftwidrig sei.**) Welche andere Gedankenzusammenhänge den Reformator zu demselben Resultat führten, brauchen wir hier ebensowenig zu untersuchen, wie den positiven Gehalt seiner eigenen Lehrmeinung. Der Litterarhistoriker hat keine Theologie zu treiben; schwerlich ist es in diesen Dingen seine Aufgabe, auch nur eine psychologische Erklärung anzustreben für die Art, wie der Einzelne versucht hat, sich das Unbegreifliche glaubhaft zu machen. Es möge daher hier die Bemerkung genügen, daß die katholische Lehre von der Eucharistie in Wiclifs Augen nicht nur der Vernunft, sondern auch der heiligen Schrift widersprach, in gleicher Weise häretisch wie absurd war; während seine eigene Ansicht im Großen mit derjenigen Auffassung übereinstimmte, welche Lessing die Lehre „von den prägnanten Zeichen" nennt, somit unter den Anschauungen des sechzehnten Jahrhunderts der lutherischen am nächsten kommt.

Im Sommer 1381 veröffentlichte Wiclif über den Gegenstand,

*) In der Abhandlung De ente; vgl. Matthew S. XXIII.

**) Wiclifs Beweisführung läßt diesen Zusammenhang nicht gerade häufig erkennen; recht deutlich aber doch Trialogus IV, 4 (ed. Lechler) S. 256: ponunt enim, quod mundum, quem Deus creavit, statim destruunt, quia materiam primam, quam Deus ordinavit esse perpetuam, destruunt etc.

der ihm vor andern an's Herz gewachsen war, zwölf Thesen, zu deren Vertheidigung er sich nach akademischer Art bereit erklärte.

Der Erfolg dieses Schritts war vorauszusehen. Wenn die katholische Kirche ihre Glieder daran gewöhnt, das geistliche Amt von der Person, die es bekleidet, zu unterscheiden, so wird dem Volksbewußtsein doch stets viel leichter werden die Unterscheidung zwischen dem Priester und der Lehre, die er verkündet, den heiligen Handlungen, die er übt. Die Begriffe von der Machtbefugniß des Papstes und der Bischöfe waren damals viel weniger ausgebildet, viel weniger starr als in unsern Tagen; über die Bedeutung der Sacramente aber hatte man sehr bestimmte Ansichten. Hier wurde nun ein Angriff geführt gegen Vorstellungen, die den Mittelpunkt des ganzen Cultus betrafen, ja der Religion selber, soweit diese eine übersinnliche Anschauung auf mystische Weise zu realisiren sucht.

Zartere conservative Gemüther mußten sich hierdurch eingeschüchtert fühlen. Manche unter denjenigen, die Wiclifs Bestrebungen bis dahin mit ermunterndem Wohlwollen begleitet hatten, wurden bedenklich, zogen sich von ihm zurück. Seine Gegner triumphirten im Vorgefühl eines sicheren Sieges. Zu ihnen gehörte der damalige Kanzler der Universität, William Berton. Er berief eine Versammlung von Doctoren der Theologie und der Rechte, denen er Wiclifs Thesen vorlegte. Diese erfuhren die erwartete Beurtheilung, der dann ein von Berton erlassenes Mandat Ausdruck gab. Zwei Sätze, welche den Kern jener Thesen enthielten, wurden darin für den kirchlichen Lehren widersprechend erklärt, ihre Aufstellung und Vertheidigung an der Universität bei Strafe der Suspension, des großen Bannes und des Gefängnisses untersagt; auch wer ihrer Vertheidigung zuhörte, sollte der großen Excommunication verfallen.

Der Reformator war hierdurch empfindlich getroffen, jedoch nicht gebeugt; im ersten Augenblick bestürzt, keineswegs eingeschüchtert. In einem Fall, wie dem vorliegenden, ließen ihm die Statuten der Universität die Wahl zwischen einer Appellation an den König oder an den Papst.*) Wiclif appellirte an den König. Allein

*) Vgl. Matthew a. a. O. S. XXV Anm. 4.

diesmal blieb der von der Krone erwartete Beistand aus. Wiclifs alter Gönner, Johann von Gent, ertheilte ihm die Weisung, von dem heikeln Gegenstand nicht weiter zu reden. Der gewandte Publicist griff nun von neuem zur Feder. Er schrieb ein lateinisches Bekenntniß De Eucharistia und eine Reihe von Tractaten und Pamphleten.

Das populärste unter diesen ist die unter dem Namen The Wyket, „das Pförtchen", bekannte Schrift. Von dem evangelischen Bilde des schmalen Wegs und der engen Pforte, die zum Leben führt, gelangt der Verfasser zur Erörterung der großen Versuchung, welche die Gläubigen vom rechten Wege abzulenken drohe, zum falschen Gesetz, das man der Kirche aufdrängen wolle: dem Glauben an die Transsubstantiation. In weitaus den meisten Schriften, die seit dieser Zeit aus seiner Feder geflossen sind, kommt Wiclif auf dieses Thema zurück, das seine Reiseprediger ihrerseits in manchen Variationen erörterten.

Immer deutlicher zeichnet sich die Stellung Wiclifs und seiner Anhänger in dem Gewirre der jene Zeit bewegenden Kämpfe ab. Sie bilden jetzt eine geschlossene Partei, an einer bestimmten Doctrin kenntlich; ihr Zusammenhang mit Rom erscheint so gut wie ganz aufgehoben, denn Wiclif hat jetzt jede Rücksicht gegen das Papstthum fallen lassen. Hinfort bekämpft er nicht nur die beiden Gegenpäpste mit gleicher Energie, sondern er führt auch mit Vorliebe aus, wie das Amt des römischen Bischofs, welches rechtlich sich von dem eines einfachen Priesters nicht unterscheide, durch seine thatsächliche Gestaltung sich vorzugsweise dazu eigne, ein Werkzeug in der Hand des Satans zu bilden. „Statthalter des Teufels" und besonders „Antichrist" werden ihm stehende Ausdrücke zur abbrevirenden Bezeichnung des h. Vaters; päpstliche Legaten heißen ihm kurzweg legati a latere antichristi.

Neben der römischen „Häresie" vom Altarssakrament bildet der römische „Antichrist" ein beliebtes Thema seiner Tractate und auch seiner Predigten. Noch mehr aber als der Papst werden die Bettelorden, die er freilich schon früher gelegentlich angegriffen hatte, seit 1381 eine beständige Zielscheibe seiner Polemik.

Erwägt man die bitteren Klagen und schweren Anschuldigungen,

welche die Satire des vierzehnten Jahrhunderts gegen diese Orden erhob, denkt man an den Unfug, den sie nach dem Zeugniß Richards von Armagh an den Universitäten, besonders zu Oxford, trieben, so muß man sich darüber wundern, daß Wiclif so lange gewartet hat, bis er den Kampf gegen die Bettelbrüder eröffnete. War doch die Art, wie sie und insbesondere die Franciscaner ihre Ordensregel beobachteten oder vielmehr nicht beobachteten, recht eigentlich ein Zerrbild des Ideals evangelischer Armuth, wie es dem Reformator vorschwebte und in seinen Ermahnungen an die Priester zum Ausdruck kam. Es lag aber, wie es scheint, in der Politik des besonnenen Eiferers, daß er sich nicht mehr Feinde auf einmal schuf, als unvermeidlich war. Ohne Zweifel war die Schonung in diesem Fall eine gegenseitige: die Bettelmönche werden sich gehütet haben, einen so gefeierten Gelehrten und einflußreichen Publicisten ohne Noth zu reizen. Da begann nun aber die Thätigkeit der Reiseprediger, die den freres ein Dorn im Auge gewesen sein muß. Mit Mühe werden sie an sich gehalten haben bis zum Augenblick, wo Wiclif die Kühnheit hatte, seine Abendmahlsthesen zu veröffentlichen. Hiermit reichte er seinen Feinden selber die Waffen, und diese säumten nicht, sich ihrer zu bedienen. Unter den zehn Doctoren der Theologie, die zu Oxford jene Thesen verurtheilen halfen, waren nicht weniger als sechs Bettelbrüder; in den vier Orden fand der Reformator hinfort seine entschiedensten und rührigsten Gegner.

Auch Wiclif kannte von nun an keine Schonung mehr. Alle Schwächen, Laster, Verbrechen, die sein scharfes Auge an ihnen entdeckt hatte, ließ er jetzt die Revue passiren. Was die Satiriker vor ihm an den Bettelmönchen gerügt hatten, kehrt bei ihm alles wieder, und wie vieles Neue kommt hinzu!

Die vier Orden sind ihm die neuen Secten, ihre Mitglieder die Erzketzer, die ihr neues Gesetz, ihre Regel, welche sie selber nicht einmal beobachten, dem Gesetze Christi vorziehen, die dem Volke Märchen aufbinden und ihm das Wort Gottes vorenthalten, die die Pfarrgeistlichkeit in ihrer Thätigkeit brach legen und die Pfarrkinder aussaugen, die eine Menge von Irrlehren in der Welt verbreiten, vor allem die große Häresie in Betreff des Altarssakramentes. Bei jeder Gelegenheit nimmt Wiclif Anlaß, diese Polemik zu erneuern:

in wissenschaftlichen Abhandlungen, in Flugschriften, in Predigten. Es giebt wenig Materien, deren Behandlung ihm nicht eine episodische Invective gegen die Bettelbrüder gestattete, und wenn er den Uebergang zu diesem Thema gefunden hat, glaubt man ihm das Behagen anzuspüren, womit er in das vertraute Fahrwasser einlenkt. Er widmet diesem Gegenstand aber auch ganze Schriften, lange Anklageacten, und es ist erschreckend, wie viele Irrthümer und Ketzereien er darin den Gegnern vorzurücken weiß. Der Ingrimm macht ihn manchmal witzig; gerne bekämpft er den Feind mit Wortspielen und Spitznamen. Von Langland borgt er die pikante Uebersetzung, wonach die falsi fratres der h. Schrift einfach mit false freres wiedergegeben werden. Unzählige Male bezeichnet er die vier Orden mit dem Wort CAYM (Kain), das die Initialen ihrer Namen umfaßt.*) Mit größerer Bitterkeit und gründlicher als damals sind die Bettelmönche niemals angegriffen worden.

Wiclif hatte übrigens nicht nöthig, sich neue Feinde zu erregen oder die alten auf's äußerste zu treiben. Die conservativen Elemente, besonders in den höhern und höchsten Ständen, wandten sich immer mehr von seiner Sache ab. Nicht ohne Einfluß auf ihre Stimmung war die große sociale Erhebung d. J. 1381.

Um die Zeit, wo der Reformator seine Abendmahlsthesen veröffentlichte, gährte es unter den Bauern und Tagelöhnern in Kent und Essex. Das Loos dieses Standes war damals bedauernswerth. Die Folgen von Pest, Krieg, Mißernte — und die Zeit war reich an derartigen Plagen gewesen — hatte vor allem er zu tragen, und die fruchtbare legislative Thätigkeit des noch jugendlichen Parlaments hatte ihm nur die legalen Wege abgeschnitten, seine Lage zu bessern. Erpressungen von Seiten der Herren, Chicanen von Seiten der Advocaten und Richter, unbarmherzige Eintreibung der Zehnten und des Opfergelds durch den Klerus, dazu noch die raffinirte Bettelei der Ordensbrüder und Ablaßkrämer — es hätte des wachsenden Steuerdrucks nicht bedurft, um den Leuten ihr bischen Wohlstand vollends zu zerstören. Manche Freie waren durch

*) Carmeliter, Augustiner, Jacobiner (= Dominicaner), Minoriten (= Franciscaner).

allerlei Kniffe zu Knechten, nicht wenige Unfreie zu Leibeigenen gemacht. Und doch hatte man sich ein lebendiges Gefühl seiner Menschenwürde zu wahren gewußt. Die Unzufriedenheit, der Klassenhaß wuchs von Tag zu Tage. Dem armen Volke, das der nöthigen leiblichen Nahrung ermangelte, wurde von seinen ordnungsmäßigen Hirten vielfach auch die geistliche Nahrung vorenthalten. Dafür stellten sich andere Führer ein, energische und beredte Männer aus seiner Mitte, wie Walter der Ziegler (Wat Tyler), oder zweifelhafte Existenzen, wie der gewesene Priester Jack Straw. Diese wußten das Feuer zu schüren, das in Folge der Rücksichtslosigkeit, womit die Kopfsteuer eingetrieben wurde, fast gleichzeitig in Kent und Essex zur hellen Flamme ausbrach und bald auch die anliegenden Grafschaften ergriff. Die anfänglichen Erfolge der Erhebung, die grausamen Excesse, welche die Aufständischen sich zu Schulden kommen ließen, ihr Zug nach London, die Einäscherung von Palästen, Edelsitzen und Stiften, die Ermordung des Erzbischofs von Canterbury, die Verzagtheit der Regierenden und Besitzenden, bis das Beispiel des Londoner Mayors ihnen neuen Muth einflößte und der Tod Wat Tylers die Wendung des Kampfgeschicks einleitete, — das Alles ist hinlänglich bekannt. Der Sieger ließ den Besiegten die Furcht, die er vor ihm empfunden, schwer entgelten: die im Augenblick der Noth gemachten Zugeständnisse wurden alsbald zurückgenommen; erbarmungslos wüthete das Richtschwert nicht nur unter den Rädelsführern, sondern auch unter der irregeleiteten Menge.

Wiclifiten und Bettelbrüder beschuldigten sich gegenseitig der Betheiligung an dem Bauernaufstand, oder doch der Einwirkung auf die glücklich unterdrückte Bewegung. Aus dem Geständniß, das Jack Straw vor seiner Hinrichtung ablegte, scheint sich zu ergeben, daß die Empörer alle Besitzenden von der Erde zu vertilgen und nur die Bettelmönche zu verschonen gedachten. Andrerseits soll John Ball, der gleichfalls ein Geistlicher und ein großer Volksaufwiegler war, sich im Verhör als Schüler Wiclifs bekannt haben.

Manche Einflüsse wirkten ohne Frage bei jener socialdemokratischen Erhebung mit, deren traurige und höchst reale Grundursachen gleichwohl so klar vorliegen, daß man etwaigen Einwirkungen der Theorie nicht zu ängstlich nachzufragen braucht. Wir können uns leicht

denken, daß falsch gedeutete Stellen aus der „Vision Peters des Pflügers“ manche Köpfe erhitzten, und ebenso mögen mißverstandene Lehren und Ermahnungen Wiclifs einige Aufständische in ihrem Beginnen bestärkt haben. Wenn Wiclif dem Laien eine so selbständige Stellung gegenüber dem Kleriker anwies, wenn er das Kirchengut als unrechtmäßigen Besitz verdammte, dem Klerus keinerlei weltliche Herrschaft und kein weltliches Eigenthum zugestand, so wird derartiges Manchem besser eingeleuchtet und fester im Gedächtniß gehaftet haben als die stets wiederholten Lehren des Doctors von der Pflicht des Gehorsams gegen die von Gott eingesetzte Obrigkeit, eines Gehorsams, den der Dienende auch lasterhaften Herren schulde, oder von der Pflicht, auch sündhaften Gläubigern seine Schuld zu bezahlen. Aufgeklärtere Männer, die den Reformator kannten, mußten wissen, daß jene von Blut und Greueln gekennzeichnete Erhebung gegen die Staatsgewalten seinen Grundsätzen und Gesinnungen schnurstracks widersprach. Gleichwohl war es unvermeidlich, daß nach der Bändigung des Aufruhrs sich in den regierenden Kreisen eine reactionäre Strömung geltend machte, welche der von ihm vertretenen Sache nicht günstig war.

Noch verfügte Wiclif über einen unverächtlichen Anhang. In Oxford wirkte die eingewurzelte Abneigung gegen die Bettelmönche zu seinen Gunsten. Aus den Wahlen des Kanzlers und der Procuratoren der Universität für das Jahr 1382 ging seine Partei als Siegerin hervor. Das Volk wurde energischer als je von den Reisepredigern bearbeitet, und ihr Antagonismus gegen die Bettelbrüder verursachte vielfach Streit, ja Thätlichkeiten. Um so entschiedener war die Hierarchie entschlossen, diesem Treiben ein Ende zu machen.

An Stelle des im Bauernaufstand ermordeten Simon Sudbury hatte Wilhelm Courtenay, der eifrige Prälat und rührige Gegner Wiclifs, den Erzstuhl zu Canterbury bestiegen und am 6. Mai 1382 das Pallium erhalten. Er berief zehn Bischöfe und eine Anzahl von Doctoren und Baccalaureen der Theologie und der Rechte zu einem Concil, das am 21. Mai*) im Dominicanerkloster

*) vergl. Matthew a. a. O. S. XXVII Anm. 2.

(Blackfriars) zu London zusammentrat. Die Versammlung, deren Tagen durch ein viel besprochenes, von jeder Partei in ihrem Sinn gedeutetes Erdbeben gekennzeichnet wurde, zögerte nicht, die ihr vorgelegten 24 Sätze, welche theils an der Universität Oxford öffentlich vorgetragen, theils durch Reiseprediger im Lande verbreitet worden seien, zu verurtheilen: zehn davon wurden für häretisch, die übrigen für irrig erklärt.

Diesmal blieb es aber nicht bei solch theoretischer Entscheidung, man ging zur Praxis über. Erzbischof Courtenay wollte Wiclifs Lehren nicht bloß verurtheilt, er wollte ihre Verbreitung energisch unterdrückt und Wiclifs Anhänger zum Widerruf gezwungen wissen. Die Staatsgewalt lieh ihm willig ihren Arm. Von den „armen Priestern" wurde eine große Anzahl verhaftet, ihrer Predigt nach Kräften ein Ziel gesetzt. Nicht leicht war es, mit den Herren von der Universität fertig zu werden. Die Aufregung in Oxford war ungeheuer, man kämpfte von Kanzel und Katheder herab mit wahrer Todesverachtung. Am Ende blieb den akademischen Behörden doch keine Wahl als sich zu unterwerfen.

Wiclifs vornehmste Anhänger mußten sich der erzbischöflichen Commission zur Verantwortung stellen. Es dauerte einige Monate, bis sie mürbe gemacht waren. Schließlich gaben sie alle nach und widerriefen — bis auf Hereford, der seit dem 27. Juni 1382 wie verschollen ist. Es heißt, er sei nach Rom gegangen, um sich beim Papst zu verantworten, und dort eingekerkert worden. Erst mehrere Jahre später taucht er in England wieder auf.

Den Meister selber scheint man auch diesmal mit Schonung behandelt zu haben. Hier machte wohl die willfährige Politik des Hofes aus alter Freundschaft Halt und legte dem Eifer des Primas einen Zügel an. Es ist unsicher, ob Wiclif von der Convention, die im November 1382 zu Oxford zusammentrat, zur Verantwortung gezogen worden ist; einen förmlichen Widerruf hat man ihm auf keinen Fall entlockt. Und er blieb persönlich unbehelligt, wenn auch an der Universität seines Bleibens nicht mehr war.

Wiclif zog sich ganz nach Lutterworth zurück. Die ländliche Stille der abgeschiedenen Pfarre, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte, steht in grellem Gegensatz zu der Aufregung der un-

mittelbar vorangegangenen Zeit. Der persönliche Verkehr des Reformators beschränkte sich im Wesentlichen auf seine Pfarrkinder, auf seinen Hülfsgeistlichen John Horn, besonders auf seinen vertrauten Jünger und treuen Mitarbeiter John Purvey, mit dem er Wohnung und Tisch theilte.

Die äußere Ruhe, die ihn umgab, war seinem rastlosen Geist nur ein Antrieb zu um so intensiverer Thätigkeit. Gleichmäßiger als bisher konnte er seine Sorge der ihm anvertrauten Gemeinde zuwenden. Ohne Frage blieb er auch in Verbindung mit den Reiseprediger, sofern es diesen gelang, den Nachstellungen der Bischöfe zu entgehen und ihre Arbeit fortzusetzen. Vor allem aber war seine Feder unermüdlich beschäftigt.

Als Hereford plötzlich verschwand, hatte er die Uebersetzung des alten Testamentes, die apokryphen Bücher eingerechnet, noch nicht ganz beendigt. Bis Baruch 3, 20 war das Werk gediehen. Wiclif führte es weiter bis zum Schluß; das neue Testament war längst fertig geworden. So stand denn jetzt das stolze Denkmal der ersten englischen Uebersetzung der gesammten h. Schrift vollendet da — ein Triumph für den Meister, der das Unternehmen angeregt und thatkräftig gefördert hatte, eine Epoche in der Litteraturgeschichte.

Ein Uebersetzer kann sich, wie Goethe das für die Uebertragung poetischer Werke in seiner durchsichtigen Weise ausgeführt hat, verschiedene Aufgaben stellen. Wiclif und Hereford strebten aus Ehrfurcht vor der Bibel und im Bewußtsein der Schwierigkeit ihres Beginnens zunächst nichts als Treue gegen die Vulgata an: Treue in Betreff des Sinnes, aber auch im Wortlaut und sogar in der Wortfügung. Ihre gemeinsame Uebersetzung macht daher einen etwas fremdartigen Eindruck, der dann freilich das Buch der Bücher um so entschiedener in seiner Einzigkeit hervortreten läßt. Sie erinnert einerseits an die Interlinearversionen einer ältern Periode, anderseits an die virtuosenhaften Producte neuerer Uebersetzungskunst, welche der dritten der von Goethe unterschiedenen Stufen angehören, und ist soweit wie möglich von der Freiheit entfernt, die z. B. König Aelfreds Uebertragungen charakterisirt und der sich das Mittelalter überhaupt gerne unbefangen hingab. Die älteste englische Bibel

wimmelt von Latinismen: Participialconstructionen, Verknüpfung verschiedener Perioden mittelst des Relativpronomens, slavischer Nachbildung des lateinischen passiven Perfectums. Dies gilt von dem Ganzen, in höherm Grade aber von dem Hereford angehörigen Theil. Der Schüler ist ängstlicher, steifer, gleichmäßiger als der Meister. Wiclif zeigt im Verhältniß doch noch eine gewisse Freiheit in der Wortordnung und auch in der Wahl des Ausdrucks; er gibt nicht immer dasselbe lateinische Wort durch dasselbe englische wieder, manchmal wendet er auch zwei Worte an, wo das Original nur Eins hat, ja er nimmt einzelne Glossen in seinen Text auf. Die Regel der Treue beobachtet er mehr dem Geiste nach, Hereford buchstäblich.

Durch seine Bibelübersetzung hatte Wiclif die lauterste Quelle der christlichen Lehre dem englischen Volk erschlossen. Seine Auffassung dieser Lehre fuhr er fort in zahlreichen Schriften darzustellen.

In streng wissenschaftlicher Weise, in der Form und der Sprache der Schule geschieht dies im Trialogus. Diese, um 1383 entstandene, Schrift bietet die Summe des Wiclifschen Systems zu einer Zeit, wo es zur vollkommenen Reife gediehen war. In vier Büchern wird zuerst von Gott, dann von der Welt, drittens von Tugend, Sünde und Erlösung, viertens von den Sacramenten, von den Dienern der Kirche, „insbesondere den Bettelbrüdern", und von den letzten Dingen gehandelt. Zur Belebung der Darstellung soll die dialogische Form dienen. Die ganze Abhandlung entfaltet sich nämlich in einem Dreigespräch zwischen dem echten Philosophen, dem ungläubigen Sophisten und dem erleuchteten Theologen, welche die etwas sonderbar klingenden, abstracten Namen Alithia, Pseustis und Phronesis tragen. Daß der Dialog nicht von der Art der platonischen ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Immerhin trägt die Gesprächsform dazu bei, den Leser vor Ermüdung zu schützen, so daß er mit regerer Aufmerksamkeit den Ausführungen des scharfen Denkers und gründlichen Bibelkenners zu folgen vermag.

Der praktischen Thätigkeit des gelehrten Theologen als Lehrer seiner Gemeinde verdanken wir eine große Anzahl englischer Predigten. Ihren allgemeinen Charakter haben wir, so gut wir das vermochten,

bereits angedeutet in der Schilderung, die wir von dem Vortrag der „armen Priester" zu geben versuchten. Was die Predigt des Meisters von der seiner Jünger vor allem unterschied, war die Schärfe der Beweisführung und Unterscheidung und der Ton der Autorität, in dem er unwillkürlich zu reden pflegte.

Ihrer Haltung und dem sprachlichen Ausdruck nach unterscheiden sich Wiclifs Predigten wenig von seinen Tractaten und Flugschriften. Nur daß in diesen der weiter bemessene Raum ein tieferes Eingehen auf die Einzelheiten, und die durch keinen Bibeltext beschränkte Freiheit in der Auswahl des Stoffes eine systematische Abhandlung des gewählten Themas gestattete. An Stoffen konnte es dem Reformator auch in Lutterworth nicht fehlen, von wo er, wie von einem stillen Port aus, dem Treiben der Welt aufmerksam theilnehmend zuschaute. Wunderbar ist es aber, daß er in der kurzen Frist von ein paar Jahren, bei schon vorgerücktem Alter und schwächlichem Körper Zeit und Kraft fand, so zahlreiche, mannigfaltige Gegenstände zu bewältigen: Bibelstellen und Katechismusstücke zu erklären, dogmatische und moralische Fragen bald in didaktischer, bald in polemischer Form zu erörtern, über Kirche und Kirchenreform, Cultus und Abendmahl, Papst und Prälaten, Mönche und Bettelbrüder, Pfarrer und „arme Priester" abwechselnd in lateinischer und in englischer Sprache zu handeln. Wie wenig seine geistige Kraft gebrochen war, zeigte ein neuer Kampf, in den er sich einließ. Wider den Gegner Urbans VI., Clemens VII., sollte ein förmlicher Kreuzzug in Scene gesetzt werden. Unter Anwendung aller kirchlichen und unkirchlichen Machtmittel und unter der Führung des streitbaren Bischofs von Norwich, Henry le Spencer, wurde in England wirklich eine Expedition ausgerüstet. Den unchristlichen Charakter dieses Unternehmens und der Art und Weise, wie Geld und Leute für dasselbe gewonnen wurden, legte Wiclif mit schneidiger Schärfe bloß; er verurtheilte das Beginnen mit einer Energie und Ueberzeugungsgewalt, deren Ton sich vom päpstlichen Donner nicht übertönen ließ. Der Reformator, der den Kreuzzug nicht zu verhindern vermochte, hatte wenigstens die traurige Genugthuung zu sehen, wie er nach einigen Erfolgen bald ein schmähliches Ende nahm.

Papst Urban soll den unverbesserlichen Agitator um diese Zeit vor seinen Richterstuhl nach Rom geladen haben. Wie dem auch sei, der Tod führte den unermüdlichen Kämpfer bald vor einen andern, einen unparteiischen Richter. Wiclif starb in Folge eines Schlaganfalls am Sylvestertag 1384.

In ihm verlor die Welt einen der kernhaftesten Männer, die der kräftige Boden Englands getragen hat. Der Reformator des vierzehnten Jahrhunderts verleugnet seine Herkunft nicht. Man erkennt sie an der sehr praktischen Ader, welche bei allem Idealismus in ihm pulsirt, an der maßhaltenden Kühnheit, die sein Verfahren kennzeichnet. Die großen Reformatoren des sechzehnten Jahrhunderts stellen seine Gestalt einigermaßen in Schatten. Wiclif besitzt nicht den genialen Schwung eines Luther noch die herbe Größe eines Calvin. Er vermag uns nicht wie jener zu begeistern, nicht wie dieser mit schaudernder Bewunderung zu durchdringen. Er ist vielleicht correcter als Beide und vereinigt manche ihrer Vorzüge, jedoch da er diese in einem geringern Grade besitzt, ist der Eindruck, den er hervorruft, weniger gewaltig, weniger unmittelbar. Auf die Zeitgenossen wirkte seine Persönlichkeit mit unwiderstehlicher Anziehungskraft; wir vermögen ihn nur mittelst der Reflexion zu würdigen, während Luthers und auch Calvins Name sofort unsere Einbildungskraft erregen.

Zum Lobe seines Charakters reicht es aus, daß er einer der sittenreinsten, thätigsten, muthigsten Männer war, die es je gegeben hat. Es gibt Manche, die auf Kommando tapfer sind, Viele, die in einem bestimmten Kreise eine rastlose Thätigkeit entfalten. Er aber war einer von den Wenigen, welche die Initiative zu ergreifen, die Verantwortung zu übernehmen wagen, welche, um ihren Idealen treu zu bleiben, dem Unbekannten kühn in's Antlitz schauen und die Kreise ihres Wirkens immer weiter und tiefer ziehen.

Dem unmittelbaren praktischen Erfolg seiner Thätigkeit setzten die Zeitverhältnisse, setzte insbesondere die heftige Reaction der nächstfolgenden Periode verhältnißmäßig enge Schranken. Seine Rolle war wesentlich die des Vorläufers, Wegbereiters. Es entspricht der Culturgemeinschaft der europäischen Völkerfamilie, wenn

Angehörige anderer Nationalitäten das von dem Engländer begonnene Werk fortsetzten.

Die englische Litteratur schuldet dem Reformator unendlich viel. Sie verdankt ihm zwar kein einziges Kunstwerk, wohl aber neue Ideen und eine Fülle bedeutender Anregungen.

Wiclif war ein großer Denker, kein großer Stilist. Sein Latein ist schwer verdaulich, sein Englisch zwar klar und kernig, jedoch ziemlich spröde. Wie Hampole war er zu sehr von seinem Gegenstand erfüllt, als daß er sich um die Form viel gekümmert hätte; allein im Gegensatz zu Hampole läßt er sich wenig von der Einbildungskraft, beinahe immer vom Verstande leiten. Es genügt ihm, einen bezeichnenden kurzen Ausdruck für den jedesmaligen Gedanken zu finden. Seiner Darstellung Colorit und Mannigfaltigkeit zu verleihen, durch ein unerwartetes Wort an der richtigen Stelle zu überraschen, durch weise Oekonomie in Gliederung und Ausdruck die Wirkung zu steigern, derartiges kommt ihm nicht in den Sinn. Die Kunst, ein Thema einzuleiten, den Leser vorzubereiten, seine Erwartung rege zu machen, versteht er gar nicht; gewöhnlich fällt er mit der Thüre in's Haus. In um so höherem Grade ist ihm dagegen die Kunst eigen, an einen Bibeltext unerwartete Betrachtungen und Folgerungen zu knüpfen. Gleichgültig ist es ihm, ob seine Perioden Rundung und Fülle besitzen, ob die Uebergänge geschickt vermittelt sind. Wie er die logische Disposition manchmal durch Abschweifungen unterbricht, so stört er durch eingeschobene Glieder nicht selten das Ebenmaß des Satzgefüges. Wie er es nicht scheut, denselben Gedanken in verschiedenen Schriften immer von neuem in ähnlicher Form zu wiederholen und oft sogar in einer und derselben Schrift, so vermeidet er auch nicht die häufige Wiederholung eines Wortes. Eine Reihe von Capiteln, Abschnitten, Sätzen werden manchmal in ermüdendster Weise durch dasselbe Formwort eingeführt, weniger verknüpft als an einander gereiht. Die Wirkung seiner Darstellung beruht daher wesentlich nur auf ihrem geistigen Gehalt. Wo Wiclif durch die Form wirkt, geschieht es mehr zufällig. Im Einzelnen findet er manchmal den treffendsten Ausdruck. Die hervorbrechende Empfindung entlockt ihm zuweilen Worte von herzbewegender Gewalt. Häufiger wirkt in seinen Schriften ein

beißender Sarkasmus oder auch ein stiller Humor, besonders dann, wenn er die Bettelbrüder auf's Korn nimmt. Da fehlt es nicht an drastischen Zügen, die sich dem Gedächtniß einprägen. In Verbindung mit manchen volksthümlichen, oft derben Vergleichen und Anspielungen bildeten sie ohne Zweifel eine wichtige Bedingung für den Erfolg seines Vortrags.

Wiclifs litterarische Bedeutung liegt darin, daß er das Gebiet der englischen Prosa erweitert, ihre Leistungsfähigkeit erhöht hat. Er hat sie an ein knappes Maß gewöhnt, zum Organe streng logischer Gedankenentwicklung und Argumentation ausgebildet; er hat sie in den Dienst großer Ideen und Zeitinteressen gestellt, zur Trägerin der Polemik und der Satire gemacht. Vor allem aber hat er sie zur Würde der nationalen Bibelsprache erhoben.

Das von Wiclif gegebene Beispiel fand schon zu seinen Lebzeiten vielfach Nachahmung. Die Schriften seiner Schüler sind, wie verschieden auch an Werth und Bedeutung, nicht nur im Geiste des Meisters geschrieben, sondern weisen im Ganzen, wenngleich in verschiedenem Grade, ähnliche Vorzüge und ähnliche Mängel auf wie dessen eigene Producte. Eine Reihe von Büchertiteln anzuführen, wäre zwecklos; eine individualisirende Charakteristik verschiedener Schriftsteller der Schule zu geben, ist bei dem jetzigen Stande der Forschung noch nicht möglich.

Unter allen denen aber, die das Werk des Reformators förderten oder fortsetzten, verdient nächst Nicolas Hereford Keiner so sehr den Dank der Nachwelt wie John Purvey. Er war es, der — vermuthlich durch Wiclif angeregt und anfänglich unter seiner Beihülfe — eine Revision der Bibelübersetzung unternahm und vier Jahre nach des Meisters Tod zu Ende führte. Diese Revision ist thatsächlich eine Neubearbeitung, welche nicht nur einzelne Irrthümer der ursprünglichen Version berichtigt, sondern durchweg die latinisirenden Wendungen derselben durch gut englische ersetzt hat.*) In dieser neuen Gestalt, die durch zahlreiche

*) Ich gebe ein paar Beispiele aus dem Matthäusevangelium Cap. II. V. 8 Wiclif: And he, sendynge hem in to Bethlem, saide — Purvey: And he sente hem in to Bethleem, and seide. a. a. O. Wiclif: that and y cummynge wirshipe hym — Purvey: that y also come, and worshipe

Abschriften vervielfältigt wurde, ist die Wiclifsche Bibel in die verschiedensten Schichten des Volks gedrungen und hat auch während der Epochen, wo die Wiclifiten der blutigsten Verfolgung ausgesetzt waren, im Stillen unablässig fortgewirkt.

Purveys Sprache stimmte ihrer dialektischen Färbung nach im Wesentlichen mit der des Meisters überein. Wiclifs nordhumbrische Herkunft hat auf seine Mundart, wenigstens wie sie sich schriftlich darstellt, keinen erheblichen Einfluß geübt; desto größern der langjährige Aufenthalt in Oxford, bis zu einem gewissen Grade wohl auch das Leben in Lutterworth. Die Grundlage seines Idioms bildet ein Mittelländisch von vorherrschend östlicher Färbung, welches jedoch, wie die Lage von Oxford es mit sich bringt, in mancher Beziehung vom Dialekt der südlichen Grafschaften sich beeinflußt zeigt. Erheblich reicher an südlichen, genauer wohl westlichen, Elementen ist die Sprache des Nicolas von Hereford. Das Englisch Wiclifs und Purveys aber war in Uebereinstimmung mit der Entwicklung entstanden, welche die Schriftsprache jener Zeit allmählich über das Niveau der Dialekte erhob, und hat jene Entwicklung bestimmen und kräftig fördern helfen.

V.

Viel entschiedener noch als das Vorspiel der Reformation, dessen Protagonist unsere Aufmerksamkeit so lange gefesselt hat, wirkte die beginnende Renaissance für die künftige Spracheinheit. Auch sie hatte ihren Sitz an den Themseufern, nur mehr nach Osten hin, wo die Wechselwirkung zwischen dem mächtig schwellenden Strom und dem Meere beginnt. London, Westminster, Windsor sind die Orte, von wo der Sinn für höhere Formschönheit und für freiere Entwicklung zu einer edlen Menschlichkeit sich zuerst über England verbreitete.

Um die Zeit, wo der Kampf zwischen Kirche und Staat am heftigsten tobte und Wiclif die Augen der Patrioten auf sich zu ziehen begann, war am englischen Hofe wohl schon vielfach von

hym. V. 9 Wiclif: The whiche, when thei hadden herde the kyng, wenten awey — Purvey: And whanne thei hadden herd the kyng, thei wenten forth.

einem jungen Mann Namens Geoffrey Chaucer die Rede, der zu den Dienern der königlichen „Kammer" gehörte und sowohl durch seine Persönlichkeit wie durch seine Verbindungen bei den höchsten Herrschaften gut angeschrieben stand. Er war von gefälligem, durch einen sinnig träumerischen Gesichtsausdruck auffallendem und anziehendem Wesen, mit einer gewissen Anlage zur Wohlbeleibtheit, die sich jedoch erst später entwickelte, sehr verliebter Natur, übrigens ein guter Kamerad, zuvorkommend und bescheiden, heiter und guter Laune, nur manchmal zu schweigsam; gelegentlich aber konnte er den Schalk hervorkehren, und dann überraschte er durch seinen überlegenen Humor. Er war ein leidenschaftlicher Freund von Büchern und brachte oft die halbe Nacht im Bette lesend zu. Bei verschiedenen Anlässen zeigte sich denn auch, daß er seinem Kreise ein Wunder von Gelehrsamkeit war: er las das Latein so leicht wie das Französische, das Englische aber sprach er gewählter als Andere, und man wußte, daß er schon viele schöne Verse darin verfaßt, oder, wie der damalige Kunstausdruck hieß, gemacht hatte.

Der junge Dichter entstammte einer behäbig bürgerlichen Familie, der es an weitreichenden Verbindungen und auch an Beziehungen zum Hofe nicht fehlte, und so hatte er früh Gelegenheit gefunden, Blicke in die Ferne sowohl wie in die höheren Sphären der Gesellschaft zu thun. Schon als Knabe konnte er seinen Vater, den Weinhändler John Chaucer aus der Themsestraße in London, von der feenhaften Reise erzählen hören, die jener im glänzenden Gefolge König Eduards III. 1338 nach Antwerpen und Köln gemacht hatte. Als sechzehn- oder siebzehnjähriger Jüngling hatte Geoffrey einer Schwiegertochter des Königs, der ersten Gemahlin des Herzogs Lionel von Clarence, Gräfin Elisabeth von Ulster, als Page (squier) gedient. Mit etwa neunzehn Jahren hatte er die Waffen ergriffen und war in dem von Eduard befehligten Heere 1359 nach Frankreich gezogen. Nicht gerade durch große Thaten und Erfolge ist jener Feldzug ausgezeichnet, der durch den Tractat von Bretigny beendet wurde; immerhin war er ereignißvoll genug für den jugendlichen Kriegsmann gewesen und hatte dem angehenden Poeten eine gedrängte Fülle bunt bewegter Bilder entrollt. Eine reiche Entfaltung kriegerischer und ritterlicher Pracht; die hervorragendsten

Heerführer der Zeit — den König, den Herzog Heinrich von Lancaster, vor allem den schwarzen Prinzen — an der Spitze ihrer Truppen; Märsche und Contremärsche durch die nordfranzösischen Provinzen; die alte Königsstadt Rheims mit aller Energie belagert und schließlich unbezwungen wieder verlassen; mehrere kleine Expeditionen, Scharmützel und Beutezüge; dazwischen Falkenjagden und sonstiger feudaler Sport; endlich persönliche Gefahr für den Dichter, der in französische Haft gerieth, aus der ihn freilich der König bald (1. März 1360) lösen ließ: für einen englischen Poeten jenes Zeitalters hatte Chaucer schon in jungen Jahren sehr viel gesehen und erlebt.

Man befand sich dazumal in einer Epoche der Nachblüthe des Ritterthums, deren Geist sich sowohl in kriegerischen Großthaten wie in den Festen und der Sitte des Hofes äußerte. Das Ideal, das man zu verwirklichen strebte, entsprach nicht ganz dem Sinne der früheren Zeit. Man war im Ganzen weltlicher, nüchterner geworden und gewöhnlich bemüht, die realen Interessen des Lebens vor unbefugter Einmischung romantischer Regungen zu schützen. Der ritterliche Geist bildete nicht mehr ein Grundelement, wesentlich nur noch einen Schmuck des Lebens, freilich einen Schmuck, den man mit Eifer, ja mit Leidenschaft cultivirte. Weil nun aber die Pflege des chevaleresken Wesens nicht länger der naive Ausfluß einer herrschenden Weltanschauung, sondern mehr das Product selbstgefälliger Reflexion war, so erhielt das Leben und Treiben der ritterlichen Gesellschaft einen sehr gemischten, schwer zu definirenden Charakter. Ideal angelegte Gemüther suchten die herkömmlichen Formen uud Formeln mit wirklich ethischem Gehalt zu erfüllen und bildeten, indem sie dieselbe auf ihre Weise in That umzusetzen strebten, eine zartere, wahrhaft humane Gesinnung aus. Die Mehrzahl erfreute sich bloß an dem Glanz und dem feierlich würdevollen Wesen, das sie über die Alltäglichkeit hinaushob, von dem großen Haufen sonderte. In jedem Fall aber mischte sich ein etwas barockes Element ein. Die echten Ritter jenes Zeitalters gemahnen uns einigermaßen an Don Quijote, mögen sie nun eine unbändige Lust nach Abenteuern und Kämpfen, die sie in aller Herren Länder treibt, mit mädchenhafter Scheu und Sittsamkeit verbinden, oder mögen sie die Berechnungen einer klug

wägenden Politik gelegentlich durch momentane Wallungen eines überspannten Gefühls durchkreuzen lassen.

Einen etwas phantastischen Eindruck macht auch die äußere Erscheinung und Umgebung der damaligen ritterlichen Gesellschaft. Außerordentlich stattlich, entwickelt sie gern einen bis auf die Spitze getriebenen Luxus und zeigt eine gewisse Neigung zur Verschnörkelung. In der würdevoll imposanten Architektur spielt die Ornamentik doch vielfach eine über das Maß hinausgehende Rolle. Bunte Teppiche, Wandgemälde, farbige Scheiben entfalten eine mehr überraschende als harmonische Pracht. Die Gartenkunst läßt den Baumwuchs zur vollen Entwicklung gelangen, wirkt jedoch mehr durch symmetrische Stellung der Gruppen und Individuen und durch üppige Massen saftigen Grüns als durch malerische Abwechslung. In der Kleidung der vornehmeren Stände bemerken wir steigende Vorliebe für sprechende Farben und für das Scheckige, nebst modischer Willkür in der Bemessung von Länge und Weite.

Inmitten einer buntprächtigen, reich belebten Erscheinungswelt konnte Geoffrey das Treiben von Groß und Klein in mannigfachen Verhältnissen beobachten. Er wurde früh in Hofintriguen und sogar in manches politische Geheimniß eingeweiht und fand Gelegenheit, den menschlichen Typus in zahlreichen Individuen und nach den eigenthümlichen Zügen, die ihm Lebensstellung, Bildung, Alter, Geschlecht aufprägen, zu studiren. Vor allem mußten den jungen Poeten die Formen interessiren, in denen das Verhältniß zwischen Mann und Weib dazumal seinen Ausdruck fand, und bei der früh entwickelten Sinnlichkeit und leicht erregbaren Phantasie, die wir doch wohl bei ihm voraussetzen müssen, läßt sich denken, daß er auf diesem Gebiet kein müßiger Zuschauer blieb.

Frauendienst gehörte zu jener Zeit nicht weniger als früher zu den integrirenden Elementen des ritterlichen Lebens. Die französische Minnepoesie hatte einen förmlichen Codex der Pflichten entwickelt, die der Mann dem Weibe, der Liebhaber der Geliebten gegenüber zu beobachten habe. Mittelalterliche Vorstellungen zeigten sich darin mit Einwirkungen der altrömischen Dichtung, insbesondere mit den Kunstlehren des erfahrenen Ovid verflochten. Je mehr aber die ideale Weltanschauung, welche dem Cultus des Weibes

anfänglich zu Grunde lag, aus dem Leben schwand, desto raffinirter wurde die Ueberschwenglichkeit in den Formen, die jene Verehrung, wenigstens in den Ergüssen und Vorschriften der Poeten, annahm, wozu denn gelegentliche Aeußerungen eines sarkastischen Cynismus einen wenig erquicklichen Gegensatz bildeten. Die ritterliche Gesellschaft in England war viel weniger als die französische von dieser Moderichtung, die einen so grellen Widerspruch in sich barg, ergriffen; doch zeigte sich in den höfischen Kreisen auch hier jene Mischung von hoch entwickelter Galanterie und roher Sinnlichkeit, von einem künstlich geschraubten Enthusiasmus, der manchmal bis zur Selbstironie geht, und einem nüchternen Realismus, der an's Gemeine streift.

Die Litteratur, welche jenen geistig-sittlichen Zustand nicht nur ausspricht, sondern hat gestalten helfen, knüpft an den Rosenroman an, jene wunderliche und wunderbare Dichtung, die in ihren zwei so ungleichartigen Theilen für die Cultur des ausgehenden Mittelalters in mehr als einer Rücksicht typisch ist. Alles in Allem genommen, war das Werk Wilhelms von Lorris und Johanns von Meung zu Eduards III. Zeit noch immer das berühmteste, am meisten verbreitete Buch in französischer Sprache. Die tonangebenden französischen Poeten der Zeit standen alle unter dem Einfluß des einen oder des andern Dichters, ja unter dem Einfluß beider, insofern sie fortfuhren, ihre Dichtungen mit mythologischen und allegorischen Figuren zu schmücken und insofern sie in epischer wie in lyrischer Darstellung die Empfindung selten rein, ohne Beimischung von spitzfindiger Reflexion und mannigfacher, aber ziemlich wohlfeiler Gelehrsamkeit zum Ausdruck brachten. Der hervorragendste unter den höfischen Dichtern jener Epoche war ohne Frage der schon bejahrte, jedoch noch immer rüstige Wilhelm von Machault, der in mannigfachen Formen, häufig in sehr künstlichen Reimen, besonders das große Thema der Liebe mit Geist und oft mit Anmuth zu variiren verstand — und seiner ganzen Richtung nach doch mehr an Guillaume de Lorris als an Jehan de Meung erinnerte.

In Dichtung und Leben verlangte die Mode von dem jungen, gebildeten Mann, insbesondere von dem im Hofdienste stehenden,

daß er sich möglichst bald, am besten hoffnungslos, verliebe. Geoffrey wird nicht verfehlt haben, dieser Anforderung des guten Tons zu entsprechen. Gewiß mehr als einmal hat er in seiner Jugend sein Herz verschenkt. Die lebendigen Züge zum Bilde einer Coquette, die er in der ältesten seiner erhaltenen Dichtungen hinzeichnet, sind wohl nicht nur der eigenen Beobachtung, sondern intimster persönlicher Erfahrung entnommen. Ebenso trägt das Frauenideal, das Chaucer in demselben Werk vorschwebt, ohne Frage manche Züge einer auf Erden wandelnden Gestalt, welche Auge und Herz des jungen Poeten gefangen genommen. Eine große Leidenschaft, welche in der entscheidenden Epoche, die aus dem Jünglingsalter in das Mannesalter hinüberführt, den Dichter Jahre lang beherrschte, hat in mehr als einem seiner Werke deutliche Spuren zurückgelassen. Der Gegenstand derselben ist uns unbekannt. Vermuthlich war das geliebte Weib dem jugendlichen Schwärmer an Rang und Lebensstellung weit überlegen, auch dann, als er sich zu der höchsten der unteren Hofchargen, zum Rang eines königlichen scutifer oder armiger (i. J. 1368 oder 1369) emporgeschwungen hatte. Jedesfalls gelangte Geoffrey zur Erkenntniß, daß seine Liebe hoffnungslos sei — ohne daß es ihm deshalb gelungen wäre, sie sich aus dem Herzen zu reißen. Tief und nachhaltig muß diese Leidenschaft auf sein Gemüthsleben und die Entwicklung seines Talents gewirkt haben. Seine Productivität wird dadurch, wenn auch nicht geweckt, doch in bestimmte Bahnen gelenkt worden sein.

Von den Anfängen seiner Production ist uns Nichts erhalten. In den zahlreichen erotischen Dichtungen dieser Epoche, die ein ungünstiges Geschick zerstört hat, in Liedern, ditees, lays, roundels, virelays schloß Chaucer sich jedesfalls den Mustern der französischen Modepoesie an, vermuthlich nicht ohne in Form und Ausdruck eine größere Einfachheit als jene — ungesucht, vielleicht nothgedrungen — zu erreichen.

Sehr merkwürdig aber ist die Thatsache, daß Chaucer von Anfang an oder doch sehr bald in englischer Sprache gedichtet hat, so selbstverständlich dies den nachgeborenen Geschlechtern bei dem „Vater der englischen Dichtung" auch scheinen mag.

Der Hof Eduards III. begünstigte, wie die Litteratur, so auch

die Sprache Frankreichs. Eine beträchtliche Anzahl französischer Poeten und „Menestrels" standen in königlichem Dienst und Sold. Besonders die Königin Philippa, hierin ihre hennegauische Heimath nicht verleugnend, bildete den Mittelpunkt eines die französische Dicht- und Redekunst pflegenden Kreises. In ihrem persönlichen Dienst stand einer der hervorragendsten Vertreter beider — wie sie selber, den nördlichsten Bezirken des französischen Sprachgebiets angehörig — Jean Froissart, der als fruchtbarer, formgewandter Verfasser erotischer und allegorischer Tändeleien sich einen großen Namen gemacht hatte, bevor er in seiner Chronik ein buntfarbiges, lebensvolles Bild seines reichbewegten Zeitalters entwarf. Auch junge Engländer von Stand und Bildung sehen wir in jener Epoche den Flug auf den französischen Parnaß wagen, nicht etwa im Bewußtsein, die anglonormannische Tradition fortzupflanzen, vielmehr in engem, ausgesprochenem Zusammenhang mit der, vom Nachbarland jenseits des Kanals ausgehenden und den englischen Hof beherrschenden Geschmacksrichtung.

Zu diesen anglofranzösischen Poeten gehörte auch ein kentischer Landedelmann Namens John Gower, der vielleicht schon damals in den Gesichtskreis des etwa um ein Jahrzehnt jüngeren Chaucer trat und später ziemlich enge Beziehungen mit ihm anknüpfte. Einer ritterbürtigen, in Kent wie in anderen Grafschaften des Südens und Ostens begüterten Familie entstammt, hatte Gower eine sehr sorgfältige Erziehung erhalten und widmete die Muße, welche ihm die Verwaltung seiner Güter ließ, mit Vorliebe den Studien und der Poesie. Seine Gelehrsamkeit war in mancher Hinsicht größer als die Chaucers. Die lateinischen Dichter hatte er so fleißig studirt, daß er sich leicht in ihrer Sprache und ihren Formen ausdrückte. Ebenso leicht schrieb er französische Verse, die in England wenigstens die Probe wohl bestehen konnten. Ein großes Interesse widmete er der Jurisprudenz, ebenso der Geschichte und der Politik. Gleichwohl war sein Gesichtskreis beschränkter als der seines berühmten Zeitgenossen. Es fehlte ihm die Chaucer auszeichnende unbefangene Freiheit des Blicks, die mächtige Originalität der Auffassung. Sein poetisches Talent war ein ziemlich zahmes: er war eine vorwiegend receptive Natur mit ausgesprochener Virtuosität in der Beherrschung

der Form und geneigt, diese in den Dienst von Zwecken zu stellen, die mit der Poesie nichts zu thun haben.

Dieser Receptivität und dem daraus hervorgehenden Nachahmungstrieb verdanken wir Gowers französische Balladen.*) Was man damals in Frankreich unter Ballade verstand, war gar sehr verschieden von dem alten provenzalischen Tanzlied und erinnerte an dieses eigentlich nur noch durch die Strophenzahl, welche streng auf drei normirt war, — abgesehen von einer sich häufig einstellenden Halbstrophe am Schluß, dem Geleite — und durch den Refrain, der jedoch an Umfang und Bedeutung verloren hatte und nicht mehr als Thema an der Spitze des Ganzen stand. Die leichte Grazie der Bewegung war einer etwas steifen Förmlichkeit des Tons, einer pedantischen Monotonie gewichen, welcher dann die lehrhafte Tendenz der späteren Ballade entsprach, die, mochte nun ihr Inhalt sein, welcher er wollte, sich regelmäßig zu irgend einem allgemeinen Satz, und wäre es auch nur zu einem Witzwort, zuspitzte. Diese nicht leichte Kunstform, welche seiner Neigung und Begabung wohl entsprach, handhabt Gower mit großer Fertigkeit. Für einen Ausländer sind seine französischen Verse, deren Cäsur freilich vielfach mit italienischer Freiheit die Stelle wechselt, recht glatt, seine Strophen haben manchmal frischen Fluß, und die Gedanken, in welche diese theils erotischen, theils moralischen Poeme münden, sind zuweilen wirklich artig.

Durch diese und ähnliche Beispiele ließ Chaucer sich jedoch nicht irre machen. Leicht möglich auch, daß Französischschreiben, wenn er es versucht hätte, ihm nicht so leicht von der Hand gegangen wäre. Auf jeden Fall warf außer dem Ernst seines Dichterberufs auch seine bürgerliche Herkunft ein entscheidendes Gewicht in die Wagschale, wenn er der englischen Sprache mit rühmlicher Consequenz treu blieb.

Eine national-litterarische Tradition, an welche er einfach hätte anknüpfen können, fand er freilich nicht vor. Zu einer höfischen Kunst hatte die mittelenglische Dichtung der vorhergehenden Epochen zwar manche Ansätze gemacht, sie jedoch niemals erreicht.

*) Vermuthlich hat Gower sich schon früh in diesem Genre versucht, wenn es auch zweifelhaft ist, ob unter den noch vorhandenen französischen Balladen aus seiner Feder sich Erzeugnisse aus seiner früheren Zeit finden. Vgl. Anhang

Ihr Gesammtcharakter war theils ein entschieden geistlicher, theils ein bänkelsängerischer. Erst seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts sehen wir im Westen Englands, wo hohe Herren für die nationale Poesie sich zu interessiren beginnen, eine provinzielle Dichterschule auftauchen, die, formell auf altnationaler Basis, inhaltlich auf fremden Vorbildern fußend, romantische Stoffe in archaisirender Weise mit höhern Kunstansprüchen behandelt. Diese Richtung, die dann eine weite Verbreitung fand, konnte jedoch im Südosten des Landes in Folge der Nähe des Auslandes wie des Hofes niemals dauernd Fuß fassen. In den sechziger Jahren des vierzehnten Jahrhunderts stand sie überdies erst in ihren Anfängen, und Chaucer hatte, wenn überhaupt, nur erst sehr ungenaue Kunde von ihr erhalten. Von Jugend auf mußten ihm dagegen manche englische Romane im herkömmlichen Stil bekannt sein, und ihr Einfluß auf seine eigene Production wird im Stillen fortgewirkt haben, auch nachdem er ihre französische Originalien kennen gelernt hatte und von ihrem Kunstwerth keine hohe Meinung mehr hegen konnte. Ohne Zweifel hatte er auch Werke wie Robert de Brunnes Handlyng Synne mit Nutzen und Erbauung gelesen und sich erfreut an der erotischen Lyrik der fahrenden Kleriker, besonders aber an den gelungenen Leistungen, welche diese, zumal in Kent und den anliegenden Grafschaften, auf dem Gebiet der Novelle zu Tage gefördert hatten. / So wenig diese Litteratur sich auch in der Schätzung des jungen Dichters mit dem Glanz und dem Reichthum der französischen Poesie messen konnte, so wenig sie auch den Anforderungen der Kreise, in denen er sich bewegte, der geistigen Atmosphäre, die er athmete, entsprach, so bildete sie doch die nothwendige Voraussetzung für seine eigenen poetischen Versuche. Sie lieferte ihm nicht nur sozusagen das stilistische Rohmaterial, mit dem er arbeitete, sondern wirkte auch nachhaltig auf Stimmung und Auffassung seiner Dichtungen ein. / Wie die Sprache, in der er schrieb, einen ostmittelländischen Dialekt von südöstlicher Färbung darstellt, so finden sich bei dem Versuch, den Charakter seiner Poesie zu analysiren, Elemente, die uns mit Entschiedenheit auf dieselben Gebiete hinweisen. Die gemüthliche Biederkeit eines Robert von Brunne, das eminente Talent für Erzählung und humoristische

Charakteristik, welches dem Dichter von „Fuchs und Wolf" eigenthümlich ist, kehren bei Chaucer in Verbindung mit andern Qualitäten und in potenzirter Gestalt wieder. So wenig gleichgültig ist für das Talent der Boden, dem es entsprießt.

Die Sprache, deren sich Chaucer bediente, wich höchstwahrscheinlich von der des Hofes, soweit derselbe Englisch redete, nur wenig ab, und diese mag der in dem größten Theil Londons geltenden Mundart ziemlich nahe gestanden haben, von ihr in hervorragender Weise beeinflußt gewesen sein. Die litterarische Ausbildung dieses Idioms, das bei ihrem gemischten Charakter eine um so strengere Auswahl nöthig machte, rührt ohne Zweifel erst von Chaucer her. Vor ihm mag der Eine oder Andere am Hofe Eduards III., wenn auch höchst selten, einen englischen Brief geschrieben oder dictirt haben; ja höchstwahrscheinlich hat schon vor ihm irgend ein Hofmann oder königlicher Page sich in englischen Versen versucht. Die Begründung einer englischen Hofpoesie ist jedoch ihm allein und keinem Andern zuzuschreiben.

Chaucers jugendliche Versuche in erotischer Lyrik fanden, wie wir aus einem spätern Zeugniß Gowers wohl schließen dürfen, großen Beifall und allmählich weite Verbreitung. Zu einer größeren Kunstleistung gab dem Dichter ein erschütterndes Ereigniß traurig würdigen Anlaß.

Am 12. September 1369 starb die Herzogin Blanche, Erbin des Herzogs Heinrich von Lancaster und Gemahlin des Prinzen Johann von Gent, der ihr seine Belehnung mit dem Herzogthum Lancaster verdankte. Die in blühendem Lebensalter der Welt Entrissene war durch ihre Schönheit wie durch ihre Tugend eine Hauptzierde des englischen Hofes gewesen; Alles war in tiefster Trauer. Dem Dichter aber mußte es nahe liegen, das Bild der Dahingeschiedenen zu verewigen, den Schmerz durch Verklärung der ihn hervorrufenden Erinnerung zu versöhnen. Zugleich mag ihn der Wunsch geleitet haben, dem mit ihm ungefähr gleichaltrigen Herzog Johann von Lancaster, der bei seinen vielseitigen Interessen das emporblühende Dichtertalent schon früher beachtet haben wird, bei diesem Anlaß näher zu treten. So entstand das Gedicht vom Tod der Herzogin Blanche, besser bekannt unter dem Namen: Das Buch von der Herzogin.

Chaucers Aufgabe in dieser Dichtung war eine zweifache: es galt die Vorzüge der Blanche zu feiern und den Schmerz des sie beklagenden Gemahls zu schildern. Dazu trat als drittes jenes rein persönliche Moment: die Art der Darstellung selber sollte dazu dienen, die beginnende oder von dem Dichter herbeigewünschte Intimität zwischen ihm und dem Herzog zu befestigen oder zu anticipiren. Nun war der Poesie der Machault und Froissart ein, allerdings ziemlich triviales, Motiv geläufig, durch dessen Verwerthung der englische Dichter jenen dreifachen Zweck auf einmal erreichte. Er stellt eine Begegnung seiner selbst mit dem Herzog dar und läßt sich von diesem zum Vertrauten seiner Liebe und seines Schmerzes machen. Natürlich gibt er uns weder Namen noch Titel des Herzogs bekannt, er führt uns seine Gestalt unter leichter Verhüllung in romantischer Umgebung vor: ein unbekannter Ritter, den der Dichter in der Waldeinsamkeit trifft und dessen verzweiflungsvoller Schmerz seine tiefste Sympathie erregt. Das Alter, worauf das Aussehen des Unbekannten schließen läßt, entspricht nicht einmal genau dem des Herzogs. Seine Reden enthalten keinerlei directe Hindeutungen auf bekannte Personen oder Verhältnisse; nur den Namen der Geliebten erfahren wir: „und die gute Schönweiß hieß sie" (and goode Faire White she heet). Daß die Geliebte zugleich die Gattin war, wird nicht ausdrücklich ausgesprochen, obgleich hinlänglich angedeutet. Die ganze Begegnung aber spielt sich in einem Traume ab, und manche Beziehungen und Verhältnisse treten aus einer traumhaften Unbestimmtheit nicht heraus.

Es kostet dem Dichter anfänglich nicht wenig Mühe, den Ritter zum Reden zu bringen. Nachdem aber das Eis einmal gebrochen ist, stellt die Lust zur Mittheilung sich bald mächtig ein: der Ritter führt fast immer das Wort und erweist sich als äußerst redselig, in Schilderungen nicht weniger als in Klagen und Invectiven. Wirkliche Thatsachen theilt er nur wenige mit; desto mehr Sentenzen, gelehrte Anspielungen und spitzfindige Erörterungen. Eine Fülle von Vorstellungen und Bildern, die seit dem Rosenroman der französischen Litteratur durchaus geläufig waren, treten hier zum ersten Male in englischem Gewande auf: Reminiscenzen aus dem

klassischen Alterthum oder auch aus dem alten Testament, lang ausgesponnene Allegorien, geistreich-barocke Spiele mittelalterlicher Schulweisheit. So sehr nun auch all diese parenthetisch angebrachte Gelehrsamkeit die Stimmung stört, so glaubt man aus der seltsamen Form doch manchmal die Sprache wirklicher Leidenschaft herauszuhören, und an einigen Stellen in den Reden des Ritters — wie bei den Invectiven gegen die Fortuna oder den in antithetischer Form sich bewegenden Klagen — wird der Kenner Shaksperes an dessen frühere Werke, insbesondere an „Romeo und Julia" erinnert.

Die Schilderung, die der Ritter von seiner Jugend entwirft und bei der Chaucer seine eigene Jugend vorgeschwebt haben mag: wie er sich zuerst gleichsam aus Bestimmung und Pflichtgefühl dem Dienst der Liebe widmete, wie er dann bei einem zufälligen Anlaß mit der Einzigen zusammentraf und welchen Eindruck diese Begegnung auf sein Herz machte, — das Alles entbehrt der Frische und des Reizes nicht. Im Mittelpunkt der Darstellung steht das Bild der Geliebten, etwas mangelhaft in der Ausführung, jedoch der Intention nach vortrefflich. Man sieht, wie der junge Künstler alle Züge eines weiblichen Ideals voll und lebendig in seiner Seele trägt, während seine Hand noch zu ungeübt ist, dem geistigen Auge nachzukommen. Er macht gleichwohl den Versuch, und aus dem, was ihm auszusprechen gelingt, erkennen wir den gebildeten ästhetischen und sittlichen Sinn des Dichters. Die Güte, Wahrhaftigkeit, Heiterkeit und Frische, welche die Faire White charakterisiren, das schöne Maß, welches sie in Haltung und Bewegung und in ihrem ganzen Benehmen beherrscht, ihr verständiges, vernünftiges Wesen, ihre Gleichgültigkeit gegen die Liebesqualen, deren Ursache sie ist, alle diese Züge verbinden sich zu einem herrlichen und reizenden Ganzen.

Eines seltsamen Kunstgriffs bedient sich der Dichter in der Absicht, die Spannung des Lesers das ganze lange Gespräch hindurch rege zu erhalten. Wir erfahren ziemlich bald, daß der Ritter einen unersetzlichen Verlust erlitten hat; nach längeren Umschweifen schildert er uns dann seine Geliebte; aber erst zu allerletzt spricht er es mit dürren Worten aus, daß es eben diese ist, welche er

verloren hat, worauf dann die Unterredung in seltsam abrupter Weise beschlossen wird:

Is that your losse? By God, it is routhe.

Unleugbar hat Chaucer in diesem Fall seinen Zweck verfehlt und der Wirkung seiner Darstellung geschadet. Sehen wir aber genauer zu, so werden wir finden, daß jener Kunstgriff nicht allein steht, sondern mit mehreren ähnlicher Art sich zu einem förmlichen System zusammenschließt. Der ganze Dialog, besonders aber dessen Eingang, ist mit kleinen Zügen durchsetzt, welche die Bedeutung retardirender Momente haben, nicht von der Art, wie sie das Epos zur Erreichung seiner schön gegliederten Fülle verwendet, sondern wie ihrer das Drama bedarf zur Belebung der Gesammtentwicklung sowohl als der einzelnen Scenen, zur Entfaltung der Charaktere und zur Ausbeutung der Motive. So verräth schon das Buch von der Herzogin Chaucers Tendenz auf das Drama. Der Dialog gestaltet sich ihm zu einer Art von dramatischer Scene, in der freilich die Länge mancher Reden, mit ihren wiederholten Abschweifungen auf das Gebiet gemeinnützigen Wissens, nichts weniger als dramatisch ist. Wie der Dramatiker aber, so sieht auch unser Dichter die Interlocutoren lebendig vor sich und hat bei jedem Wort die Miene im Sinn, womit es gesprochen wird. Von dem, was in seinen späteren Dichtungen zur höchsten Kunst ausgebildet erscheint, ist der Keim bereits in diesem Jugendwerke vorhanden.

Was das Buch von der Herzogin außer jenem großen Dialog enthält, ist wesentlich zweierlei: eine Ouvertüre und, ihr vorangehend, ein Prolog.

Die Ouvertüre, wenn ich mir den Ausdruck gestatten darf, besteht aus einer Reihe von Bildern, die in angenehmer Folge an dem schlafenden Dichter vorüberziehen und zum Dialog überführen: ein schöner Maimorgen; Erwachen in einem buntglänzenden Gemach (auch dieses zum Traum gehörig); heller Vogelgesang, in den sich bald andere Töne mischen; das bewegte Bild einer Jagd, das sich mit der frischen Darstellung des Waldes verbindet, und in diesem Walde der Uebergang von rauschendem Leben zu tiefster Einsamkeit. In diesen Schilderungen zeigen sich Reminiscenzen, auch wohl Entleihungen, aus dem Rosenroman und ähnlichen Gedichten auf's

engste verflochten mit eigener lebendiger Anschauung des Dichters und mit den Aeußerungen eines tiefen Naturgefühls.

Höchst anziehend und bedeutend ist der Prolog, der auch durch seinen Umfang über das gewöhnliche Maß hinausgeht. Die bestimmenden Motive zu demselben verdankt Chaucer dem Dit de Morpheus von Guillaume de Machault, wie denn der Einfluß dieses Dichters auf das Buch von der Herzogin im Ganzen wie in Einzelheiten besonders bedeutsam hervortritt. Grade im Prolog aber, wo er am stärksten erscheint, zeigt sich auch wieder die Freiheit und Selbständigkeit des englischen Dichters, der das Entlehnte sich wirklich zum Eigenthum macht und in einen neuen, den tiefern Absichten seiner Dichtung entsprechenden Zusammenhang bringt. Im Eingang schildert Chaucer uns die eigenthümliche Lage, in der er sich befindet. Seit lange leidet er an Schlaflosigkeit, und daraus ist ihm das Gefühl entstanden, das ihn beherrscht und das sich dem Schwindel vergleichen läßt. Als die Ursache dieses Zustandes aber haben wir nichts Anderes zu vermuthen als jene unglückliche Liebe. Der Dichter bezeichnet sie als eine Krankheit, die er seit acht Jahren mit sich herum schleppe, deren Genesung er um nichts näher sei: „denn es giebt nur Einen Arzt, der mich zu heilen vermöchte, — doch das ist vorbei! .... Was nicht sein soll, müssen wir auf sich beruhen lassen.“ Während einer schlaflosen Nacht liest er, im Bette liegend, ein Buch von mannigfaltigem Inhalt: wie sich in der Folge ergibt, ohne Zweifel Ovids Metamorphosen, das Lieblingsbuch seiner Jugend, ja man darf sagen, auch seiner spätern Jahre. Besondern Eindruck macht ihm die Geschichte von Ceyx und Halcyone. (XI, 410 ff.) Nach Machaults Vorgang, jedoch selbständig auf das Original zurückgehend, gibt er die Fabel in freier Behandlung seinen Lesern zum besten, ohne jedoch der Verwandlungen am Schluß zu gedenken. Das Hauptgewicht legt er auf die Schilderung von Halcyones Gemüthszustand: sie kennt das Schicksal ihres Gemahls noch nicht, erwartet voll Sehnsucht seine Rückkehr und schwebt zwischen Furcht und Hoffnung; zuletzt vermag sie die schreckliche Ungewißheit nicht länger zu ertragen und fleht Juno an, sie davon zu befreien. Ziemlich eingehend stellt Chaucer auch die Wohnung des Traumgotts und die sich dort abspielende Scene dar, nicht ohne

Beimischung einer gewissen humoristischen Derbheit. Einzelne Eigenthümlichkeiten, die ihn als Erzähler kennzeichnen, treten bereits deutlich hervor: das Verweilen bei den Hauptmomenten, während manches Andere in summarischer Kürze abgefertigt wird, die Vorliebe für psychologische Detailschilderungen — im Wesentlichen Züge, die wiederum die Tendenz auf das Drama bezeugen. Die Erzählung von Ceyx und Halcyone gemahnt nun den schlaflosen Dichter an die Macht des Morpheus, und so richtet er — auch dieser Zug ist Machault entliehen — an den Gott ein inbrünstiges Gebet um Schlaf, welches denn auch Erhörung findet. Die Beziehungen zwischen dem Prolog und dem Hauptinhalt des Gedichts sind deutlich genug. Halcyone, die sich um ihren abwesenden Gatten härmt, erinnert an den Ritter, der um die verlorene Geliebte trauert. Und derselbe Morpheus, welcher der Königin die Gewißheit gibt von dem Untergang ihres Gemahls, sendet dem Dichter den Traum, der ihm die ganze Bedeutung des Todes der Blanche poetisch offenbart.

Das Buch von der Herzogin ist im Ganzen gewiß kein Meisterwerk, weder der Conception noch der Ausführung nach, und in beiden Hinsichten von französischer Modepoesie gar sehr abhängig. Wie aber die Anlage innerhalb der conventionellen Schranken und trotz aller Nachahmung doch eine entschiedene Originalität bekundet, so findet sich in der Darstellung neben zahlreichen Partien, die auf frischer, glücklicher Nachbildung beruhen, schon Manches, das aus eigener Erfahrung geschöpft und keineswegs unbedeutend ist. Es wird hier der Versuch gemacht, mehr zu sagen, als die Poeten jener Zeit zu sagen gewohnt waren, der Versuch, Wirkungen hervorzurufen, die noch kein Engländer erstrebt hatte. Da greift der Dichter denn freilich manchmal zu seltsamen Mitteln, die uns zeigen, daß sein Stil und sein Geschmack noch nicht hinlänglich ausgebildet sind. Die an sich naive und ausdrucksvolle Sprache erscheint mitunter sehr überladen, und wenn es auch später eine Eigenthümlichkeit Chaucers geblieben ist, sich in einer leichten, fließenden Diction behaglich gehen zu lassen, so überschreitet er hier in der Ausdehnung von Episoden wie in der Wiederholung vielfach jedes Maß. — Das Ganze giebt sich als das Werk eines jungen Dichters

zu erkennen, der bei Hofe viel erlebt und fein beobachtet, sich über Manches seine eigenen Gedanken gebildet, vielleicht zu Vieles mit Hülfe der Bücher sich zurechtgelegt hat. Wir sehen ein bedeutendes Talent, das, der Welt und dem Leben zugekehrt, zugleich von sinniger, beschaulicher Art ist, das, voll poetischer Anticipation und schon reich an Erfahrung und Cultur, sich die Handgriffe der poetischen Technik, insbesondere die Herrschaft über Sprache und Vers leicht angeeignet hat, jedoch noch einem mächtigen Wachsthum des innern Gehalts entgegensieht, in formeller Hinsicht aber vor allem der Beschränkung bedarf.

Für den Fortschritt in jeder Art von Kunstübung ist das Werkzeug, dessen man sich bedient, von großer Bedeutung. In der Poesie kommt nächst der Ausbildung des sprachlichen Materials sehr viel auf die Beschaffenheit des Verses an. Das Buch von der Herzogin schrieb Chaucer in der herkömmlichen Form des kurzen Reimpaares, das er im Wesentlichen nicht anders baut als die besseren unter seinen Vorgängern, so jedoch daß er durch häufigere Anwendung des Enjambements dem Hauptmangel dieser Versart die Spitze abbricht, während er ihre charakteristischen Vorzüge oft auf das geistvollste und lebendigste verwerthet. Vor der Mehrzahl seiner Zeitgenossen zeichnet er sich auch hier bereits durch die Reinheit der wohlklingenden Reime aus. Seine vielfachen Berührungen mit der französischen Hofpoesie mußten ihn aber mit Nothwendigkeit zur Ergreifung einer neuen, kunstvolleren Versform drängen, welche der ältern englischen Poesie wohl nicht fremd geblieben wäre, wenn die anglonormannische Dichtung während der Zeit ihrer ersten Blüthe einen lebendigern Zusammenhang mit dem Nationalepos oder auch mit der Kunstlyrik Frankreichs gepflogen hätte. Es ist hier von dem altromanischen Zehnsilbler die Rede, den die Italiener mit Rücksicht auf die von ihrer weicheren Sprache bevorzugte weibliche Endung den Elfsilbler (endecasillabo) tauften: ein Vers, der in seiner harmonischen Gliederung bei fest geschlossenem Bau sich vor andern modernen Rhythmen dazu eignet, einen bedeutenden, mit poetischem Sinn erfaßten Gegenstand in schwungvollem Ton, in getragenem, jedoch nicht schleppendem Vortrag darzustellen. Indem Chaucer dieses Metrum auf englischen Sprachboden verpflanzte, war

er bemüht, was seine Vorgänger mit dem romanischen Achtsilbler nicht gethan, den syllabischen Charakter desselben strenge zu wahren. Gleichmäßiger aber als Franzosen und Provenzalen, wenn auch ohne pedantische Starrheit, ließ er den Vers in jambischer Gangart einherschreiten, und daher konnte er die unbewegliche und stets mit dem Abschluß eines Fußes zusammenfallende Cäsur, wie sie jene handhabten, aufgeben und mit einer freieren Gliederung vertauschen. So gewann der Zehnsilbler unter seinen Händen eine Gestalt, wie sie dem Charakter der germanischen Sprachen entspricht und von dem endecasillabo der Italiener nur durch schärfere Markirung des Rhythmus abweicht. Damit war das Organ geschaffen, dessen sich die größten Dichter Englands, und zum Theil auch der Deutschen, bei ihren hervorragendsten Schöpfungen bedienen sollten.

Höchst wahrscheinlich hat Chaucer die neue Versart zuerst für lyrische Zwecke angewandt und zwar im System einer siebenzeiligen isometrischen Strophe. Diese Strophenform kommt schon vor seiner Zeit, sowohl bei Provenzalen wie Nordfranzosen, vor und ist somit von unserm Dichter nicht erfunden. Er hat sie aber mit solcher Vorliebe gebraucht, mit solcher Kunst verwerthet und in der Reimordnung so consequent behandelt, daß sie gleichwohl als sein Eigenthum angesehen werden darf und mit Recht nach seinem Namen genannt wird.

Das älteste erhaltene Gedicht Chaucers, in dem diese Strophe erscheint, ist die Klage an Frau Mitleid (Compleynte to Pite), ein Product, dessen Entstehungszeit schwer zu bestimmen, vermuthlich aber durch die Jahre 1370—72 zu begrenzen ist.

Das Gedicht bezeichnet in gewissem Sinne den Abschluß der Lebensepoche, welche durch jene unglückliche Liebe charakterisirt wird, deren die Einleitung zum Buch von der Herzogin gedenkt. In Erzeugnissen späterer Jahre erscheint die alte Wunde vernarbt, wenn auch noch häufig schmerzend.

Der Dichter hat lange geliebt, Jahre hindurch vergeblich eine Gelegenheit gesucht, das Mitleid in der Brust der Geliebten zu erregen, niemals gewagt, ihr seine Liebesqual zu offenbaren. Endlich hat er sich ein Herz gefaßt, eine vollständige Erklärung auf der Zunge tritt er vor die Geliebte hin — da im entscheidenden Augen-

blick wird ihm klar, daß in ihrer Brust kein Mitleid wohnt, daß er nichts zu hoffen hat, und so begnügt er sich damit, seinen Schmerz dichterisch auszuströmen.

Dies wäre etwa Sinn und Anlaß der merkwürdigen Dichtung, die einem ängstlichen Interpreten im Einzelnen noch manches Räthsel zu lösen gibt. Die Idee ist durchaus im Stil der allegorischen Schule französischer Erotik eingekleidet. Das Mitleid, das in der Brust der Geliebten wohnen sollte, ist personificirt, und dasselbe gilt von allen sonstigen inneren und äußeren Vorzügen derselben: vollkommne Güte, frische Schönheit, Lust, Heiterkeit und wie sie alle heißen mögen. Aber durch die conventionelle Hülle, welche über das Ganze gebreitet ist, bricht wiederholt das Gefühl des in seinem Innersten bewegten Dichters hervor. Wohlthuend wirkt der Einklang von Wort, Vers und Sinn in einer Darstellung, deren Schwung nicht erlahmt und die daher trotz der Farblosigkeit, welche von derartigen Abstractionen unzertrennlich ist, den Leser nicht ermüdet. Im Vergleich mit dem Buch von der Herzogin können wir hier einen entschiedenen Fortschritt in der Beherrschung der Form wahrnehmen. Wir sehen, wie der Dichter an dem kunstvolleren Bau des neuen Verses und der wohlklingenden Strophe seinen Sinn für Eleganz der Diction geschärft hat.

VI.

Zugleich mit dem poetischen Talent entwickelte sich in Chaucer das Geschick des praktischen Weltmanns, die Befähigung zu den Geschäften. Der Herzog von Lancaster, dessen Gunst er sich durch das Buch von der Herzogin erworben hatte, wenn er sie nicht schon früher besaß, wird ihn auch von jener Seite kennen gelernt und seine Gewandtheit und Besonnenheit im Verkehr mit der irdischen Welt nicht weniger hoch geschätzt haben als die Genialität, die er dem Umgang mit den Musen verdankte. Am Hofe und im Rathe des alternden Eduard war der Einfluß Johanns von Gent grade in dieser Epoche ein überwiegender, und so liegt die Vermuthung nahe, daß die fernere Laufbahn des Dichters sehr wesentlich durch diesen Einfluß mitbestimmt worden ist. Seit dem

Sommer d. J. 1370, wo Chaucer in königlichem Auftrag nach dem Continent reiste, — man kann an Flandern, an Frankreich oder an Aquitanien denken — wurde er von Eduard III. häufiger zu wichtigen Geschäften verwandt, sei es als vertrauter Bote, sei es als Attaché bei einer Gesandtschaft, sei es endlich, wozu er seiner Beziehungen und seiner Familientradition wegen besonders geeignet erscheinen mochte, als handelspolitischer Commissar. In letzterer Eigenschaft begab er sich Ende 1372 nach Genua, von da nach Florenz; vor dem 22. November des folgenden Jahres war er wieder in England zurück.

Diese Reise war von bestimmendem Einflusse auf die volle Entfaltung seines Genius.

Als Chaucer nach Italien kam, war das Licht der Renaissance dort eben aufgegangen und ließ die geistigen Hochgipfel der Zeit in hellem Glanze erstrahlen. Der Nebel, wodurch das Mittelalter das klassische Alterthum erblickt hatte, begann zu weichen, und dem emsig spähenden Blick zeigte sich in immer weiterem Umkreis eine ungeahnte Fülle reichsten Lebens, während das schon Bekannte, nun in klaren Umrissen erschaut, mit siegreicher Gewalt Herz und Sinne gefangen nahm. Die mächtige Culturbewegung jener Epoche, welche eine Erneuerung des Denkens, Dichtens und Gestaltens für die europäische Menschheit vorbereitete, knüpft sich wesentlich an drei große Namen: Dante, Petrarca, Boccaccio.

Sehr verschieden ist in diesen drei Männern das Verhältniß zur Antike: so verschieden wie ihr Charakter und ihr Talent.

Dantes mächtige Originalität und productive Energie, verbunden mit der zielbewußten Richtung eines unerschütterlichen Willens, bannten die Receptivität seines Geistes in sehr bestimmte Schranken. Auch trat ihm das klassische Alterthum nur in dem engen Kreis der dem Mittelalter geläufigen lateinischen Autoren und Schriften nahe. So vermochte er sich aus demselben nur das anzueignen, was in seine Weltanschauung paßte, seine poetischen und praktischen Zwecke zu fördern geeignet war. Bei der Tiefe und Weite seines Genies und der Großartigkeit seines Charakters bedeutete dies Wenige aber schon viel, und wenn er die theoretische Erkenntniß des Alterthums nicht erweitert hat, wenn er unter die Schöpfer

der klassischen Philologie nicht gezählt werden darf, so war er dafür der Begründer einer von dem Geist der Antike angehauchten Poesie. Als der Vater und Meister italienischer Dichtung verdankt der Schöpfer der Göttlichen Komödie den römischen Dichtern nicht nur, wie man wohl gesagt hat, Sentenzen der Lebensweisheit, mythologische Bilder, einzelne poetische Motive und Stellen. Dante hat an den Werken der Alten sein Formgefühl und seinen hohen Sinn entwickelt. Er hat ihnen das Geheimniß abgelauscht, tiefen Gehalt in klassische Form zu fassen. Was er im ersten Gesang des Inferno dem Schatten des Virgil zuruft, der ihm nicht länger ein Zauberer, sondern ein Dichter und ein Weiser ist, stellt dies Verhältniß — mit etwas zu starker und zu einseitiger Betonung vielleicht — jedoch im Grunde treffend dar: „Du bist mein Meister und mein Vorbild; dir allein verdanke ich den schönen Stil, der mir Ehre eingetragen hat."

Der Wohlklang von Dantes Vers, die Kraft und Prägnanz in dem mächtigen Strom seiner Rede, die strenge Wahl des Ausdrucks und der Stelle, die jedes Wort einzunehmen hat, die Kunst, mit wenigen Zügen, zuweilen mit Einem Strich uns ein plastisches Bild vor die Seele zu stellen, — alle diese Eigenschaften bezeugen den Schüler der Alten, eines Schülers freilich, der an Gewalt der Phantasie und Tiefe der Intention seine lateinischen Meister weit überragt. In ihrer Schule aber ging ihm der Begriff auf, was ein Kunstwerk sei, hier schöpfte er jene höhere Anschauung von dem Beruf des Dichters, wie sie im römischen Wort vates niedergelegt ist. Aber nicht bloß als Künstler, auch als Mensch und als Denker hat Dante von antiken Vorstellungen tiefgreifenden Einfluß erfahren. Die Idee der altrömischen Mannestugend, der virtus, bildet eine lebendige Macht in seiner Seele. Den antiken Begriff vom Staat hat er, wie kein Anderer in jenem Zeitalter, in seiner ganzen Hoheit erfaßt. Da sich nun aber in seinem Geiste Alles in Beziehung, in den engsten Zusammenhang setzte zu einem großen, bis in's Einzelne ausgearbeiteten System mittelalterlich-christlicher Weltanschauung, so ergibt sich ein Resultat, das, einzig in seiner Art, sich mit Worten kaum aussprechen läßt. Im Centrum mittelalterlicher Bildung stehend und einer der eifrigsten Verfechter der Autorität in Kirche und Staat,

ist Dante zugleich der erste großartige Vertreter des Individualismus, der kaum je einen stolzern Ausdruck gefunden hat als in den Worten:

ond' io te sopra te corono e mitrio.

Durch das große, göttliche Werk seines Lebens hat Dante zugleich der mittelalterlichen Weltanschauung ihren krönenden Abschluß, ihren vollendeten Ausdruck gegeben und die Dichtung der neueren Zeit begründet.

Petrarcas culturhistorische Bedeutung werden wir uns vielleicht mittelst einer Analogie am lebendigsten vergegenwärtigen. Petrarca war der Voltaire des vierzehnten Jahrhunderts: der Prophet des Humanismus, wie jener der Prophet der Humanität und der Aufklärung. Die Aehnlichkeit in dem äußern wie im innern Leben beider Männer geht viel weiter, als es oberflächlicher Betrachtung scheinen mag. Beide stehen im Mittelpunkt der geistigen Bewegung ihrer Epoche, in enger, durch ausgedehnten Briefwechsel vermittelter Verbindung mit den hervorragendsten Zeitgenossen und mit gekrönten Häuptern. Beiden wird schon in ihrem Leben die höchste Anerkennung zu Theil: eine bis zur Apotheose gehende Verehrung und — das theuerste Ziel ihres Strebens — der Lorbeerkranz. An Beiden bewundern wir die Vielseitigkeit der Anlagen, die außerordentliche Receptivität, die rastlose Beweglichkeit des Geistes. Beide zeigen die Sensibilität und die Eitelkeit in gleichem Maße entwickelt. Beiden war der Blick des Genius verliehen: wenn wir an Voltaire den kolossalen Verstand anstaunen, mit dem er den schwierigsten Problemen ihre praktische Seite abzugewinnen vermag, und den Geist, womit er seinen Gedanken die einfachste, treffendste Form gibt, so bewundern wir an Petrarca die geniale Intuition, die ihn befähigte, aus dem Mittelalter heraus, bei durchaus ungenügenden Vorbildern und Hülfsmitteln, eine untergegangene Welt in ihrer Bedeutung für edel menschliche Bildung zu erkennen. Petrarca wie Voltaire sind von Begeisterung für ihre Aufgabe erfüllt, beherrscht von dem Streben, Propaganda zu machen. Beide verstehen es, in ihren Schriften verschiedene Tonarten anzuschlagen, aber Petrarca redet doch gewöhnlich wie ein Dichter und ein Prophet, Voltaire wie ein Philosoph und ein Weltmann. An Beiden ist

ein schauspielerhafter Zug wahrzunehmen — an Petrarca wohl noch mehr als an Voltaire, weil die Idealität seiner Ziele, die hohen Anforderungen, die er an die geistig-sittliche Ausbildung des Menschen stellte, zu der Schwäche seines Charakters den grellsten Contrast bildete. Seine Tagebücher und Briefe enthüllen die unheimliche Verbindung von merkwürdiger Selbsterkenntniß mit fortgesetzter Täuschung seiner selbst wie der Anderen.

Petrarca war der Erste, der sich mit völliger Hingabe in die Gedanken- und Formenwelt des klassischen Alterthums versetzte und, soweit das unzulängliche, fast nur römische Material, über das er verfügte, dies gestattete, zu einem reinen Verständniß desselben vordrang. Er war der Erste, der das Alterthum mit vollem Ernst in sich wieder zu beleben unternahm und zugleich den Willen und die Kraft hatte, es Zeitgenossen und Nachkommen wieder lebendig zu machen. In ihm verband sich das feinste Gefühl und eine unbegrenzte Begeisterung für die Schönheit der antiken Schöpfungen, und nicht weniger für die Bedeutung ihres Ideengehalts, mit einem freien wissenschaftlichen Blick und der Gabe gewählter und schwungvoller Darstellung. Ein Bekämpfer der Astrologie und sonstigen mittelalterlichen Aberglaubens, ein Feind der Scholastik und warmer Bewunderer Platos, ein eifriger Sammler und Erklärer von lateinischen Handschriften und anderen Alterthümern, ein gebildeter Stilist in lateinischer Prosa wie Poesie, hat er sowohl den humanistischen Cultus der antiken Welt wie die humanistische Wissenschaft, die Philologie, begründet.

Als italienischer Lyriker trat Petrarca die Erbschaft der provenzalischen Troubadours und der in Dante culminirenden neuflorentinischen Schule an, so sehr er auch, zumal der letzteren gegenüber, seine Selbständigkeit betonte. Zahlreiche Motive in seinen Gedichten aber, vielfach auch die sich aussprechende Gesinnung und Denkweise und, in noch höherem Grade, die zur Anwendung kommenden stilistischen Mittel verrathen den Schüler der Alten. Weniger spontan und im Ganzen weniger tief, als Dantes Poesie es auch auf diesem Gebiet war, freilich auch nicht so abstract und schwer verständlich in der Ausdrucksweise, bildet Petrarcas Lyrik bei ihrem, immerhin großartigen, Gedankenreichthum und ihrer —

durch unabläſſige Feile erreichten — Formvollendung eine Kunſtleiſtung erſten Ranges, zu der nachgeborene Geſchlechter bewundernd emporgeſchaut haben und die den ſpätern Lyrikern, nicht nur Italiens, ſondern — in der Blüthezeit der Renaiſſance — faſt aller abendländiſcher Culturvölker, ein Muſter geworden iſt.

Eine ganz anders geartete Natur war der dritte der „drei großen Etrusker", Boccaccio. Er war durchaus ein Kind dieſer Welt, begabt mit einem heiteren, ſinnlichen Temperament, einer großen Wißbegierde und — ſchon in zarter Jugend — mit Luſt und Talent zu fabuliren; ſeinem Charakter nach eine liebenswürdige, in ſich abgerundete Perſönlichkeit. Als Erforſcher des klaſſiſchen Alterthums von Petrarca angeregt, als Dichter unter dem Einfluß Dantes ſtehend, beſaß er weder den genialen hiſtoriſchen Blick des Erſteren noch die gewaltige Tiefe und poetiſche Kraft des Anderen. Er wußte aber, trotz ſeiner Bewunderung für beide große Vorgänger, ſeine Selbſtändigkeit hinlänglich zu wahren, um in manchen weſentlichen Dingen klug und erfinderiſch ſeine eigenen Wege zu gehen, und bei ſeinem großen Fleiß und einer bewunderungswürdigen Productivität erreichte er es, in Dichtung wie in Gelehrſamkeit Großes zu ſchaffen. Seine hiſtoriſchen und mythologiſchen Schriften in lateiniſcher Sprache, insbeſondere die fünfzehn Bücher De genealogiis deorum gentilium — für die Zeitgenoſſen eine Fundgrube mannigfaltigen Wiſſens — leiteten die Periode des philologiſchen Sammelfleißes ein. In ſeinen italieniſchen Epen verſuchte er mit wenig Glück, Stil und Ton der antiken Dichtung unter Benutzung klaſſiſchen Apparats nachzubilden. Dagegen gelang es ihm, fein aufgefaßte pſychologiſche Verhältniſſe mit großer Wahrheit zu ſchildern und durch lebendige Darſtellung der Leidenſchaft den Leſer mit ſich fort zu reißen. Zugleich ſchuf er der ſich entwickelnden Epik ſeiner Nation wichtige Elemente ihrer poetiſchen Technik, vor allem gewann er ihr die Strophe, in der ſie ſich am liebſten bewegt (ottava rima) und die unter Arioſts Händen zu einem ſo vortrefflichen Organ für eine reiche und heitere Phantaſie ſich geſtaltete. Boccaccio ſelber hatte die Geheimniſſe der Octave wenig ergründet, wie denn überhaupt ſeine Verſe mittelmäßig ſind. Die gebundene Rede iſt für ihn ein Gewand, in dem er ſich zwar mit

Leichtigkeit, jedoch ohne sonderliche Anmuth bewegt, während z. B. Dante darin zu Hause ist wie in seiner Haut. Den besten Theil seines Ruhms verdankt Boccaccio daher auch seiner italienischen Prosa, welche, trotz mancher Latinismen und eines vielfach zu künstlichen Periodenbaues, voll Farbe und Leben, Kraft und Anmuth ist und in ihren Vorzügen wie in ihren Fehlern das geistige Wesen des gescheuten, phantasiereichen, naiven, pedantischen, feinsinnigen, schalkhaften Dichters am reinsten ausdrückt. In dieser Form, die er freilich anfänglich durch zu großen Bilderreichthum entstellte, schuf er dann den italienischen Roman wie die Biographie und gab der Gattung des Novellencyclus eine ganz neue Bedeutung: in seinem „Ameto" durch die idyllische Umrahmung und die eingestreuten Eclogen, denn Beides läßt ihn als den Ahnherrn der späteren Arkadier erscheinen; in seinem „Decamerone" durch die zur Geltung kommende poetische Erfindung und die hochgesteigerte Kunst in Erzählung und Charakteristik.

Als Chaucer nach Florenz kam, ruhte Dante schon seit einem halben Jahrhundert in seiner Gruft zu Ravenna; Petrarca und Boccaccio waren noch am Leben, standen jedoch dem Ziel ihres Lebens nicht fern mehr. Ob der englische Dichter zu Padua mit Petrarca zusammentraf, bleibt ungewiß, wenn es auch die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Sicher ist, daß der Ruhm jener Dreizahl Italien zu erfüllen begann und daß Chaucer von ihren Werken nach und nach Manches kennen lernte.

Man darf sagen, daß der Dichter des Buchs von der Herzogin und der Klage an Frau Mitleid nicht hinlänglich vorbereitet war, um die Leistungen jener großen Männer in ihrem ganzen Umfang zu würdigen. Einiges mußte ihm sofort einleuchten; für Anderes ging ihm das Verständniß erst allmählich auf; Manches blieb ihm bis zuletzt ein Geheimniß. Sehr verschieden gestaltete sich daher auch das Verhältniß, in das er zu jedem der drei Italiener trat.

Am fernsten blieb er Petrarca, trotz des liebevollen Denkmals warmer Bewunderung, das er ihm in dem großartigsten seiner eigenen Werke gesetzt hat.*) Die hohen Vorzüge des Mannes

*) Cant. Tales, Clerkes Prol. 26 ff.

lagen von seiner eigenen Natur ebensoweit ab wie dessen große Schwächen. Bis zuletzt fehlte Chaucer die Fähigkeit, sich in den Geist einer untergegangenen Welt zu vertiefen. Bis zuletzt blieben seine philologischen Kenntnisse höchst mangelhafte, sein Sinn für Latinität recht unentwickelt. Petrarcas lateinische Schriften mochten ihm daher durch ihren „hohen Stil" imponiren; er vermochte sich nur Einzelnes daraus anzueignen. Petrarcas italienische Lyrik aber mußte seiner derben, männlichen Natur gar zu ätherisch erscheinen. Er selber zeigte später zwar vielfach lyrische Stimmung, jedoch kein productives lyrisches Talent, und trotz der Bewunderung, womit ihn die Formvollendung des Italieners unzweifelhaft erfüllt hat, blieb er in seinen eigenen — wenig zahlreichen — Balladen und „Envoys" einer den geläufigen französischen Formen nahe stehenden Weise getreu. Ein petrarchäisches Sonett*) hat er sich übrigens das Vergnügen gemacht in einem epischen Gedicht in siebenzeilige Strophen umzugießen.

In viel engere Beziehungen trat er im Lauf der Zeit zu Boccaccio, dessen Temperament dem seinigen von Haus aus am nächsten verwandt war. Eine Fülle von Anregungen, Motiven, ja zwei ganze Epen hat er von diesem Dichter geborgt. In der Art, wie er das fremde Eigenthum zu eigenem Gut verarbeitete, offenbart sich aber die größere poetische Tiefe des Engländers auf sehr merkwürdige Weise.

Führte Boccaccio unserm Dichter mannigfaltigen Stoff zu, so war Dantes Einfluß auf ihn mehr formeller, man darf sagen: mehr geistiger Art. Schwerlich vermochte Chaucer den poetischen Intentionen Dantes in ihre Höhen und Tiefen zu folgen; den großen Charakter und den großen Stil dieses Dichters zu würdigen, war er jedoch sehr wohl befähigt. Welch gewaltigen Eindruck die Göttliche Komödie von Anfang an auf ihn machte, bezeugen zahlreiche Reminiscenzen aus dieser Dichtung, die uns in den seit 1373 entstandenen Werken Chaucers begegnen: Stellen, welche er nachahmt oder übersetzt, und Motive, die in verschiedener Form mehr als

*) S'amor non è, che dunque è quel ch' io sento, vgl. Troilus I, St. 58—60.

einmal wiederkehren. Wer die Entwicklung von Chaucers eigenem Stil und Compositionsweise genau verfolgt, wird nicht zweifeln können, daß er Dante in ähnlicher Weise auf sich hatte wirken lassen, wie dieser die Alten und vor Allen Virgil. Das Wichtigste auf diesem Gebiet ist schließlich dasjenige, was sich nicht demonstriren, nur ahnen läßt. Es beruht auf dem Stilideal, welches einem Dichter vorschwebt und dem er halb unbewußt nachtrachtet. Chaucers Ideal war von dem Dantesschen nothwendig sehr verschieden, hat aber, wie wir sehen werden, manche Züge von ihm geborgt, andere von Anfang an mit ihm gemein.

Ein besonderer Umstand trat hinzu, um den englischen Dichter gerade zur Zeit seiner italienischen Reise für Dantes Einfluß empfänglich zu machen. Die Reise fiel in eine Epoche, wo Chaucer eine innere Krise religiöser Art durchzumachen hatte. Wir wissen nicht, wann diese Krisis entstanden oder wodurch sie veranlaßt wurde. Vielleicht steht sie im Zusammenhang mit größern Ereignissen und Strömungen, die sich zu jener Zeit verfolgen lassen. Nur soviel können wir mit Sicherheit sagen, daß sie für den Dichter eine innere Einkehr, verbunden mit bitteren Selbstvorwürfen, bedeutete.

Ein Weltkind hat sich Allerlei vorzuwerfen, besonders wenn es an einem Hofe, wie der Eduards III., lebt und mit Johann von Gent befreundet ist. Chaucer klagte sich einer vielfach in Müßiggang verlebten Zeit, weltlicher Gesinnung, sündhafter Neigungen an. Die Kraft, sich selbst zu besiegen, sich zu bessern, suchte er natürlich in der Religion. Er war ein gläubiger Sohn seiner Kirche, wenn er sich auch über manche Dinge seine eigenen Gedanken machte. Seine verstandesmäßigen Erwägungen über religiöse Probleme haben zu Zeiten einen etwas skeptischen Anstrich; die Bedürfnisse seines Gemüths aber führten ihn immer wieder zur christlichen Weltauffassung zurück — selbstverständlich in der Form, die ihm von Jugend auf geläufig war. Vor allem zog ihn das ewig Weibliche in dieser Auffassung an, welches in der Gestalt der jungfräulichen Mutter Maria sich am reinsten verkörpert. In Stunden, wo ihm das Leben hart und schwer erschien und er sich an Dichtung und Philosophie nicht aufzurichten vermochte, wandte er sich gern um Trost und Hülfe an die h. Jungfrau.

Wo solche Gemüthsverfassung länger anhielt, bestimmte sie auch Inhalt und Tendenz seiner dichterischen Production. Und so schlossen sich an jene italienische Reise Chaucers ein paar Erzeugnisse geistlicher Poesie an.

An erster Stelle ist ein Versuch auf dem Gebiete der Legendendichtung, das Leben der h. Cäcilia, zu erwähnen. Die Wahl des Stoffes muß eine glückliche genannt werden. Unter den Legenden, welche jungfräuliche und glaubenskräftige Weiblichkeit verherrlichen, ist die der Cäcilia durch eigenthümliche Anmuth ausgezeichnet, wie man sie der Patronin der Musik selber gerne zuerkennen mag. Von dem Teufel, der gewöhnlich in derartigen Dichtungen erscheint, um sich von der Heldin besiegen zu lassen, sticht der Engel, der in Cäcilias Nähe weilt und ihre Keuschheit schützt, vortheilhaft ab. Das Motiv der Brautnachtsscene findet sich auch in der Alexiuslegende, hier jedoch mit einem Rollenwechsel, der unserm Geschmack wenig zusagt, während Cäciliens Gestalt in jener Lage etwas wahrhaft Rührendes an sich hat. Aesthetisch wirkt der Duft, der von den aus Rosen und Lilien geflochtenen Kränzen ausgeht, welche der Engel Cäcilien und ihrem Gemahl Valerian giebt. Auch der noch unbekehrte Bruder Valerians, Tiburtius, nimmt ihn wahr, während sein Gesichtssinn freilich, um Engel und Kränze zu schauen, zuvor der Erleuchtung und Reinigung durch Glauben und Taufe bedarf. Effectvoll ist dann die bei Tiburtius Bekehrung mitwirkende Erscheinung des alten Mannes in leuchtender Weiße, ein Buch mit Goldlettern in der Hand. Die ausführlichen theologischen Erörterungen, womit die Legende in den geläufigen Versionen und auch bei Chaucer belastet erscheint, sind ihr nicht wesentlich, wenn sie sich auch weit zurück verfolgen lassen. Störend wirkt aber die gar zu aggressive Haltung der Cäcilia in ihren Verhör vor dem Präfekten Almachius, der denn doch schließlich, soweit seine Rolle als Christenverfolger dies erlaubt, den Eindruck eines vernünftigen Biedermannes macht.

Chaucer konnte den Stoff aus mannigfachen Bearbeitungen, lateinischen, französischen, englischen, schöpfen. Am berühmtesten unter den Legendensammlungen der Zeit war aber die Legenda aurea des Jacobus a Voragine, und dieses Werk nicht zu über-

sehen, hatte Chaucer besonderen Anlaß, da er selber vor kurzem in Genua geweilt, wo Jacobus seiner Zeit Bischof war und sein Name damals in frischem Andenken leben mußte. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß Chaucer die Goldene Legende für seine Dichtung benutzt hat; fraglich bleibt nur, ob er daneben eine andere Darstellung ausgebeutet, oder ob ihm etwa ein contaminirter lateinischer Text unter Jacobus' Namen vorlag. Das Letztere ist das wahrscheinlichere bei einer Bearbeitung, die im Sinne frommster Einfalt ohne jede künstlerische Prätention unternommen wurde:

Doch euch, die ihr dies leset, bitt' ich jetzt,
Den Mangel mir an Sorgfalt zu vergeben,
Daß meine Red' ich nicht mit Kunst gesetzt,
Denn Wort' und Inhalt sind mir schon gegeben
Von dem, der zu der Heil'gen Ehr' ihr Leben
In der Legende, der ich folg', erzählt.
Verbessert drum mein Wort, wo ich gefehlt.*)

Diesem Programm getreu, begnügt Chaucer sich in seiner Darstellung mit der bescheidenen Rolle des Uebersetzers. Er gestattet sich nicht die geringste Aenderung, kaum einen nennenswerthen Zusatz zu seiner Vorlage, räumt sogar offenbare Unebenheiten des lateinischen Textes (mögen solche durch Interpolation oder durch Auslassung entstanden sein) nicht hinweg. Ein paar Kürzungen scheint er gleichwohl vorgenommen zu haben. Nicht bedeutungslos dürfte es sein, daß er über das Verhör des Valerian und Tiburtius vor dem Präfekten mit ein paar Worten hinweggeht, wodurch denn auf die analoge Scene zwischen dem Präfekten und Cäcilia, als den dramatischen Höhepunkt der Darstellung, ein um so kräftigeres Licht fällt.

Im Ganzen erscheint Chaucer seiner Quelle gegenüber fast noch unselbständiger als die englischen Dichter, die vor ihm das Leben der Cäcilia behandelten. Als sein Eigenthum ist wesentlich nur die Form der Darstellung zu bezeichnen, die ihn denn freilich weit über seine Vorgänger erhebt. Seine einfach edle Sprache sticht von der kindlichen Redeweise der älteren Legendendichtung nicht weniger

*) Second Nonnes Tale 78 ff.; Hertzberg, Canterbury-Geschichten 15546 ff., in V. 15550 habe ich mir eine leise Aenderung erlaubt.

vortheilhaft ab, als die wohlklingende siebenzeilige Strophe von dem nordhumbrischen kurzen Reimpaar oder gar von dem südenglischen Alexandriner.

Tritt im Uebrigen die Individualität des Dichters in der Legendendichtung selbst zurück, so macht sie sich in der Einleitung zu derselben um so entschiedener geltend. Wir erfahren daraus, daß das Leben der Cäcilia eine Frucht der Reue war, die Chaucer über sein früheres Leben, über die vergeudete Zeit empfand. Er geht von der Schilderung der Idlenesse aus, die den Menschen wehrlos dem Bösen überliefert, und die er im Anschluß an den Rosenroman die Pförtnerin am Thore der Lust nennt. Um ihr zu entgehen, hat er das gegenwärtige Werk unternommen. Er fleht die h. Jungfrau an, ihm bei seinem Unternehmen zu helfen, und singt ihren Preis in drei schwungvollen Strophen, deren Inhalt und vielfach auch Wortlaut dem letzten Gesang von Dantes „Paradies" entnommen sind:

Vergine, madre, figlia del tuo figlio —
Thou mayde and moder, doughter of thy sone.

Ein inbrünstiges, dem übervollen Herzen des Dichters entquellendes Gebet schließt sich in drei weiteren Strophen an, von denen hier zwei folgen mögen:

Nun hilf, du milde, gnadenreiche Magd,
Mir, dem Verbannten, in dem Meer von Gallen.
Wie einst die Kananiterin gesagt:
„Die Hündlein essen von den Krumen allen,
Die von des Herren Tische sind gefallen" —
Bin ich gleich Evas Sohn, ein sünd'ger Mann,
Dein unwerth — nimm doch meinen Glauben an.

* * *

Erleuchte meine Seele durch dein Licht,
Die jetzt geängstigt in des Leibes Haft,
Krank und gedrückt liegt unter dem Gewicht
Der Erdenlust und falscher Leidenschaft.
O Zufluchtshafen derer, die entrafft
Vom Sturm der Noth und Widerwärtigkeiten,
Hilf mir zu meinem Werk mich zu bereiten.*)

*) Sec. Nonnes Tale 57 ff.; Hertzberg, C.-G. 15525 ff. Auch hier habe ich mir eine kleine Aenderung gestattet.

In dieselbe Epoche wie die Cäcilienlegende dürfte ein anderes Denkmal von Chaucers Mariencultus gehören: das „ABC". Es ist ein Hymnus an die h. Jungfrau in dreiundzwanzig Strophen, deren Anfangsbuchstaben die alphabetische Reihe bilden. Quelle und Vorbild des englischen Dichters war hier der französische, Guillaume de Deguileville, dessen um 1330 entstandene „Pilgerfahrt des menschlichen Lebens" in ihrem ersten, die Pilgerfahrt der Seele behandelnden, Theil einen solchen poetisch-alphabetischen Hymnus enthält. Die Strophe des Originals, welche zwölf kurze Verse in schwieriger Reimordnung umfaßt, vertauschte Chaucer mit der vornehmeren, ernsteren Form einer Strophe aus acht Dekasyllaben. Auch in wesentlicheren Dingen ist die Nachbildung eine ziemlich freie; vielfach gibt die französische Strophe nur im Allgemeinen den Gedanken an, den die entsprechende englische ausführt oder an den sie anknüpft; in anderen Fällen zeigen die parallelen Strophen bei gleichem Inhalt wenigstens Abweichungen in der Ordnung der Gedanken. Die einzelnen Abschnitte des englischen Gedichts sind von sehr verschiedenem Werth. Das Ganze, obgleich durchaus warm empfunden, hat in ästhetischer Hinsicht doch vorwiegend die Bedeutung eines Kunststücks, welches uns Gelegenheit gibt, Chaucers große Virtuosität in der Behandlung von Sprache, Vers und Strophe zu bewundern.

Es ist sehr denkbar, daß jene Phase ernst religiöser Stimmung, von der wir reden, noch andere litterarische Producte hervorgerufen hat. Eine Prosaschrift, von der uns nur der Titel erhalten ist, würde in diesem Zusammenhang gar wohl ihre Stelle gefunden haben. Es war die, sei es vollständige, sei es fragmentarische, Bearbeitung der berühmten Schrift des dritten Innocenz: De miseria humanae conditionis. Wüßten wir es nicht von Chaucer selber, wir würden Mühe haben es zu glauben, daß er sich je zu solcher Höhe ascetischer Gesinnung verstiegen.

Bei seiner weltfreudigen, ästhetisch-behaglichen Art konnte die Dauer derartiger Anwandlungen einer exclusiven Frömmigkeit ein gewisses Maß nicht überschreiten, zumal da der Dichter dem Fasten abhold war und einen guten Trunk liebte. Allmählich machte die Welt ihre Anrechte an sein Herz wieder geltend; und er

begann den irdischen Dingen seine warme Theilnahme, wenn auch mit ernsterem, reiferem Sinn, von neuem zuzuwenden.

Auch seine äußeren Lebensverhältnisse gestalteten sich in einer Weise, die einen gewissen Abschluß seiner Jugendschwärmereien, mochten diese nun sinnlich-ästhetischer oder aber ascetischer Art sein, herbeiführen mußte. Im Sommer 1374 wurde der königliche Hofjunker in ein Amt versetzt, das zwar ziemlich einträglich war, dafür aber dem Inhaber eine Fülle recht prosaischer Arbeit und eine große Verantwortung auferlegte. Am 8. Juni jenes Jahres ernannte ihn nämlich der König zum Steuercontroleur über die Abgaben von Wolle, Fellen und gegerbten Häuten, sowie über die kleineren Weinzölle im Londoner Hafen — mit der Anweisung, die amtlichen Register eigenhändig zu führen und Alles, was den Dienst betraf, in eigener Person zu verrichten. Um dieselbe Zeit scheint Chaucer sich verheirathet zu haben. Seit dem Jahre 1366 begegnet uns in den Urkunden und Rechnungen der königlichen Hofhaltung eine gewisse Philippa Chaucer, in der wir vielleicht eine Verwandte des Dichters zu erkennen haben. Sie war zuerst Hofdame der Königin Philippa (domicella reginae) und wurde in dieser Eigenschaft am 12. September 1366 mit einer Jahresrente von 10 Mark dotirt. Nach dem Tode ihrer hohen Gönnerin trat sie, vermuthlich i. J. 1372, in den Dienst Constanzens, der ältesten Tochter Peters des Grausamen von Castilien, welche Johann von Gent eben aus Spanien heimgeführt und, in zweiter Ehe, geheirathet hatte. Schon am 30. August 1372 bewilligte der Herzog von Lancaster der Philippa Chaucer einen Jahrgehalt von gleichfalls 10 Mark. Am 13. Juni 1374 erscheint diese Philippa als die Frau Geoffrey Chaucers, der von da ab den ihr von dem gemeinschaftlichen Gönner verliehenen Jahrgehalt in der Form einer lebenslänglichen Rente bezieht. Die Beziehungen des Dichters zum Herzog Johann wurden also durch seine Vermählung noch fester geknüpft. Gewiß nicht ohne Grund redet die Urkunde, mittelst deren ihm jene Jahresrente verliehen wurde, von „den guten Diensten, die unser wohlgeliebter Geoffrey Chaucer uns geleistet hat", sowie von „den guten Diensten, die unsre wohlgeliebte Philippa, seine Frau, unserer sehr geehrten Frau Mutter, der

Königin (Gott habe sie selig!) und unserer sehr geliebten Gattin, der Königin, geleistet hat."

Ueber den Charakter der Philippa Chaucer und die Art, wie sich das Verhältniß der beiden Ehegatten im Lauf der Zeit gestaltete, sind wir nicht unterrichtet. Nur in seltenen Fällen — und im vierzehnten Jahrhundert noch seltener als heute — wird ein Poet dem Leser einen directen Einblick in sein häusliches Leben gestatten; seine Gemüthsverfassung aber wird von sehr verschiedenen Factoren bestimmt, und auch die Anschauung vom weiblichen Geschlecht im Allgemeinen, die sich in seinen Werken zu erkennen gibt, braucht nicht vorwiegend von Erfahrungen, die er in seiner Ehe gemacht, bedingt zu sein.

Auf jeden Fall bewegte sich Chaucer seit dem Sommer 1374 in ganz neuen Verhältnissen. Als Familienvater und vielbeschäftigter Beamter nahm er eine sehr respectable und sehr positive Stellung ein, deren Verantwortlichkeit durch verschiedene, ihm seit 1375 übertragene, Vormundschaften noch erhöht wurde. Dem Müßiggang in die Arme zu fallen, brauchte er nicht weiter zu fürchten, auch wenn er jetzt den Musen untreu geworden wäre. Solche Untreue lag aber nicht in seiner Art. Jetzt, wo er jede dem Studium und der Poesie gewidmete Stunde seiner von amtlichen Arbeiten gar sehr in Anspruch genommenen Zeit abringen mußte, wurde sein Wissensdurst nur um so heißer, sein Fleiß um so ausdauernder. Die Epoche der religiösen Schwärmerei hatte einer etwas nüchterner, weltlicher gefärbten Stimmung und Lebensanschauung Platz gemacht, jedoch einen größeren Ernst, eine gewisse Reife zurückgelassen, die ihn zu wissenschaftlicher Beschäftigung hinzog und befähigte. Tiefer als bis dahin ließ er sich auf philosophische Speculationen ein. Besonders das populäre Lehrbuch des Mittelalters, die Consolatio philosophiae des Boetius scheint ihn um diese Zeit mächtig angezogen zu haben. Das Buch gewann auf den Inhalt wie auf die Form seines Denkens einen merkbaren Einfluß. Daneben beschäftigten ihn eingehende astronomische Studien, welche er in seinen Dichtungen auf mannigfache Weise zu verwerthen gewußt hat: bald zur Zeitbestimmung, bald, in Verbindung mit astrologischen und mythologischen Vorstellungen, zu poetischer Ausschmückung seiner Darstellung. Wenn er sich aber aus Wißbegierde und im poetischen

Interesse in die Geheimnisse der Astrologie vertiefte, so zeigen zahlreiche satirische Stellen in seinen Werken, daß er ihren Aberglauben fast ebensowenig theilte wie Petrarca. — Mit großem Eifer las er ferner die Werke lateinischer und besonders italienischer Dichter. Unter den Letzteren war es Boccaccio, der durch sein Epos „die Teseide" die eigene Productivität Chaucers zunächst wieder anregte.

Die Teseide ist ein höchst merkwürdiges Product und äußerst lehrreich für den Litterarhistoriker, der hier in greifbarer Weise die Wahrheit illustrirt findet, daß in einem Kunstwerk Stoff und Form, Zeitgeist und Dichtgattung, Individualität und Stil auf's engste zusammengehören.

Die Fabel ist so arm an Handlung, daß es schwer ist, sie auf ihre kürzeste Form zu bringen, ohne sie zu zerstören. Zwei Freunde, Palemone und Arcita, demselben edlen Geschlecht entsprossen, gerathen in der Blüthe ihrer Jugend in Kriegsgefangenschaft. In dieser Lage verlieben sich Beide — auf den ersten Blick — in die schöne Emilia, die Schwägerin ihres siegreichen Feindes, die sie vom Fenster ihres Kerkers aus im Garten spazieren gehend erblicken. Nach einiger Zeit wird Arcita auf die Fürsprache eines Gönners die Freiheit geschenkt, jedoch mit der Weisung, bei Todesstrafe das feindliche Gebiet zu meiden. Er treibt sich lange in der Ferne um; schließlich jedoch vermag er der Sehnsucht nach der Geliebten nicht zu widerstehen, und diese Sehnsucht hat ihn so bleich und mager gemacht, daß er vor Erkennung sicher zurückkehren zu können glaubt. In dieser Erwartung wird er nicht getäuscht: unter fremdem Namen kommt er in das Land und an den Hof des feindlichen Herrschers, der ihn in seinen Dienst nimmt. So weilt er jetzt wieder in der Nähe der Geliebten und hat manchmal das Glück, sie zu sehen. Ihr weiblicher Scharfblick hat Arcita erkannt, aus Mitleid jedoch verheimlicht sie ihre Entdeckung. Zu seinem Unglück aber hat Arcita die schlechte Gewohnheit, laut mit sich selber von dem, was ihm das Herz erfüllt, zu reden. Einer seiner Monologe wird von einem Diener Palemones belauscht, der seinem Herrn die so erfahrenen Geheimnisse alle hinterbringt. Mächtig beginnt sich jetzt die Eifersucht gegen den glücklichen Nebenbuhler im Herzen des gefangenen Liebhabers zu regen. Durch eine List gelingt

es Palemone, seinem Gefängniß zu entrinnen, und bewaffnet eilt er zum Wäldchen, wo Arcita sich zu ergehen pflegt, in der Hoffnung, ihn dort zu finden. Er trifft ihn schlafend. Das Wiedersehen der beiden Nebenbuhler trägt zuerst die Farbe ihrer alten Freundschaft. Doch bald kommt Palemone zur Sache; er verlangt von seinem Freunde, er solle auf seine Liebe verzichten oder mit ihm auf Tod und Leben kämpfen. Nach langem Sträuben gegen so harte Wahl willigt Arcita in den Kampf. In der Hitze des Gefechts werden sie von Emilia und ihrem Schwager, dem Landesfürsten, mit großem Gefolge überrascht. Beide werden nun erkannt; ihr seltsames Geschick, ihre Liebe, welche die Bande alter Freundschaft gelöst und die Furcht vor jeder Gefahr besiegt hat, kommt an's Licht. Sie sind in der Gewalt ihres Feindes, der ihnen jedoch großmüthig verzeiht und sie auffordert, in einem feierlich auszuschreibenden Turnier, jeder an der Spitze von hundert Helden, in seiner Gegenwart um die Hand der schönen Emilia zu kämpfen. — Der Tag des Turniers bricht heran. Vor dem Kampfe sendet Arcita ein heißes Gebet an den Gott Mars; Palemone fleht Venus um ihre Hülfe an; Emilia richtet an Diana ihr Gebet, das keine Erhörung findet. Der großartige Kampf findet statt. Der Kriegsgott verleiht Arcita den erbetenen Sieg; aber auch Venus läßt das Flehen Palemones nicht unerhört. Sie entbietet eine Furie aus der Hölle, vor deren grausiger Nähe das Pferd des Siegers sich bäumt und den Reiter abwirft. Nach kurzem Triumph beginnen die Folgen dieses Sturzes sich schrecklich zu offenbaren. Arcita fühlt sich dem Tode nahe, und damit gelangt der Kampf zwischen Freundschaft und Liebe in seiner Brust zum Abschluß. Alles, was sein ist, vor allem die Hand der Emilia, vermacht er dem Freunde, nimmt von beiden Geliebten Abschied und stirbt. Nachdem er mit feierlicher Pracht bestattet ist und der Freund seinen Manen einen Tempel errichtet hat, fordert der Landesfürst Palemone und Emilia auf, das Vermächtniß des Verewigten auszuführen und sich zu verbinden. Schmerz und Zartgefühl zögern und sträuben sich; schließlich fügt man sich dem sanften Zwang, der Palemone an das Ziel seiner Wünsche führt und Emilien einen edeln, sie feurig liebenden Mann zum Gemahl gibt.

Man sieht, die Fabel ist so einfach, ja dürftig, daß man nach einer mittelalterlichen Quelle für sie nicht zu suchen braucht, am wenigsten aber einen verloren gegangenen spätgriechischen oder byzantinischen Roman supponiren darf. Einige Züge und Situationen — die plötzlich aufflammende Liebe, den Conflict zwischen Liebe und Freundschaft — mag Boccaz derartigen Romanen entliehen haben; das Ganze, das theils künstlerischen, theils gemüthlichen Bedürfnissen seine Entstehung zu verdanken scheint, dürfte Boccaccios eigenes Product sein, dessen Erfindungsgabe wir durch diese Annahme kein besonderes Compliment machen. Auf jeden Fall wird die Verbindung der Hauptfabel mit den Theseus und Theben betreffenden Sagen von Boccaz herrühren. Emilia ist bei ihm die Schwester Hippolytas, der von Theseus besiegten und als Gattin heimgeführten Amazonenkönigin. — Palemone und Arcita sind aus Kadmos' Geschlecht und kämpfen im Heere Kreons, der von Theseus wegen der grausamen Behandlung, die er den Leichen der „Sieben" angedeihen läßt, mit Krieg überzogen wird. Nach Kreons Untergang fallen die beiden thebanischen Vettern in die Hände des Siegers, der sie als Gefangene nach Athen führt.

Den epischen Hintergrund für seine Erzählung entnahm Boccaz also der „Thebais" des Statius, dem er auch für die Entwicklung der Hauptfabel mehr verdankt, als gewöhnlich angenommen wird.

Der Gedanke, einen an Handlung so armen, so sentimentalen Stoff in dem griechischen Heldenalter zu localisiren, war gewiß recht unglücklich. Mancher mittelalterliche Poet hätte sich dadurch nicht abhalten lassen, aus der Fabel einen in seiner Art anziehenden Abenteuerroman voll Incidenzen und Episoden zu gestalten. Allein Boccaccio hatte ganz andere Prätentionen als ein beliebiger französischer trouvère. Voll von klassischen Reminiscenzen, entzückt von den Schönheiten Virgils, Statius' und Homers, hat er alles Ernstes die Absicht, ein Epos in antikem Stil zu schreiben. Dante hatte gesagt, daß unter den Italienern Keiner von Waffen gesungen. Boccaz will diese Lücke ausfüllen und von Theseus singen. Das erste seiner zwölf Bücher ist ganz dem Amazonenkampf gewidmet, und bis gegen den Schluß des zweiten Buches, wo Palemone und

Arcita auftreten, sieht es wirklich so aus, als ob Theseus der eigentliche Held des Gedichts wäre.

Dieser Mangel an Einheit der Handlung ist noch keineswegs die schlimmste Folge von Boccaccios unzeitigem Entschluß. Viel bedenklicher ist die Dürftigkeit und Leere der Composition, der Mangel an einheitlicher Farbe in der Ausführung. Diese Fehler waren, wie die Sache einmal lag, unvermeidlich. Ebenso wenig wie die Hauptfabel sich zu antik-epischer Behandlung eignete, ebenso wenig war dem Genie des Dichters der heroische Stil angemessen. Dieses doppelte Mißverhältniß offenbart sich auf Schritt und Tritt in unerfreulichster Weise.

Man sieht, daß der Dichter sich Zwang anthut und wie er fürchtet, aus der rechten Tonart herauszufallen. In der Meinung, solches gehöre nun einmal zum epischen Stil, spricht er manchmal in breiter Ausführung über Dinge, die ihn nur wenig und den Leser gar nicht interessiren. Er nennt und charakterisirt gewissenhaft sämmtliche Helden, die mit Palemone und Arcita am Turnier theilnehmen, schaltet gelegentlich kurze mythologische und sonstige Episoden ein, beschreibt uns Arcitas Leichenbegängniß, die Spiele, die dabei gehalten wurden, — das Alles in einer von klassischen Reminiscenzen strotzenden und gleichwohl sehr viel Unklassisches einmischenden Weise. Den Höhepunkt dieser pseudo-epischen Langweiligkeit erreicht der Dichter in seinem elften Buch, Str. 70 bis 88. Der Tempel, den Palemone an der Stelle, wo Arcitas Leiche verbrannt worden, errichtet hat, ist im Innern mit bildlichen Darstellungen aus dem Leben des Helden geschmückt. Diese Bilder werden alle beschrieben, und so erfährt man die ganze Geschichte, die man gelesen hat, zum zweiten Mal.

Wo Boccaz sich nicht in Positur setzt oder wo ihn seine Reminiscenzen im Stich lassen, spürt man seiner Erzählung nicht selten eine sehr unepische Hast an, ja sie wird zuweilen zum trockenen Referat. Die Furcht, das epische Costüm zu verletzen, legt der Phantasie des Dichters Zügel an: keine lebensvollen Nebenfiguren, keine glücklich erfundenen und mit Liebe ausgeführten Nebenmotive, keine kunstvoll vermittelten Uebergänge. So schwankt die Darstellung zwischen Ueberladung und Dürftigkeit und erreicht kaum je eigentlich epische Fülle, athmet an keiner Stelle recht episches Behagen.

Wirklich anziehend sind nur einige Naturschilderungen — man denke an den Garten, der den Tempel der Venus umgibt, — vor allem aber die Darstellung der Empfindungen. Diese sind durchaus weich und modern; genauer gesagt: sie spiegeln das zugleich mittelalterliche und von der Renaissance angehauchte Italien jener Zeit wieder. Die Helden sind für einen germanischen Geschmack etwas zu sentimental, und nicht überall vermögen wir an die Wahrheit ihres Gefühls zu glauben; aber die edel humane Gesinnung des Dichters äußert sich hier in liebenswürdigster Weise, und wir bewundern die künstlerische Feinheit, mit der er zarte Gefühlsschattirungen in kleinen, wirksamen Zügen zur Geltung kommen läßt. Um so größer ist dann wieder unser Bedauern, daß Boccaccio den Stoff zu einer einfach rührenden Erzählung, mit allerlei epischmythologischem Beiwerk verflochten und verbrämt, in so ungleichmäßigem Stil und vielfach in so unwirksamer Breite vorträgt.

Für seine Bearbeitung der Teseide wählte Chaucer mit glücklichem Griff die Form der siebenzeiligen Stanze, welche der Octave des Originals nahesteht, sich aber durch schönere Gliederung auf's vortheilhafteste von ihr unterscheidet.*) Entschiedener aber sprach sich sein Kunstverstand aus in der Sicherheit, mit der er die Zweitheiligkeit der Handlung, unter der die Teseide leidet, in seiner Nachbildung aufhob. Das erste Buch des Originals mit der Darstellung des Amazonenkampfs ließ er bei Seite. Seine Erzählung beginnt da, wo Theseus aus dem Kampfe siegreich heimkehrt, Hippolyta und Emilia mit sich führend. Einen passenden Eingang borgt er sich bei Statius (Theb. XII, 519 ff.). Nun wird das kaum geweckte Interesse des Lesers sofort auf die thebanischen Verhältnisse gelenkt, und recht bald treten die Hauptpersonen Palamon und Arcita in Scene, nach denen Chaucer denn auch sein Gedicht benennt.

Leider wissen wir von der ursprünglichen Gestalt der englischen Nachbildung wenig mehr als eben nur dies zu sagen. Von Palamon

*) In der siebenzeiligen Stanze kommt das Princip der Dreitheiligkeit in wohlthuender Weise zur Geltung: ab | ab | bcc. Die Octave dagegen ist viertheilig, und der Umfang des Abgesangs gar zu beschränkt im Verhältniß zum dreitheiligen Aufgesang: ab | ab | ab || cc.

und Arcita, wie Chaucer das Gedicht zuerst in Strophen schrieb, sind uns nur zwei geringfügige Bruchstücke erhalten. Das Ganze besitzen wir in einer spätern Ueberarbeitung in heroischen Reimpaaren, welche der Dichter als „Erzählung des Ritters" dem Zusammenhang seiner Canterbury Tales einverleibte. Zweifellos ist die Dichtung bei dieser Gelegenheit condensirt, Manches darin vielleicht geradezu gestrichen oder, in der Form der praeteritio, bloß andeutungsweise erhalten worden. Auch Ton und Auffassung dürften, wie wir dies ja von zwei Stellen nachweisen können, vielfache Modification erfahren haben, wobei insbesondere der Humor des Dichters sich stärker eingemischt haben wird. Im Ganzen werden wir nicht fehl gehen, wenn wir uns „Palamon und Arcita" als zwischen der Teseide und der Erzählung des Ritters in der Mitte stehend denken, so jedoch, daß die grundlegenden Neuerungen, welche die englische Bearbeitung aufweist, bereits in dem verloren gegangenen Gedicht vorhanden waren.

Dieses suche man sich bei der folgenden Betrachtung, die sich der Knightes Tale zuwendet, gegenwärtig zu halten.

Wer von der Teseide zur Erzählung des Ritters übergeht, hat das Gefühl, aus einer unmöglichen Welt in eine Welt zu treten, die zwar der Wirklichkeit, nicht aber der innern Wahrheit ermangelt. Der Widerspruch zwischen Form und Gehalt, zwischen moderner Gesinnung und antikem Costüm, zwischen antiker und mittelalterlicher Sitte, zwischen dem Ton des klassischen Epos und des Liebesromans erscheint aufgehoben. Die ganze Darstellung bewegt sich in der Sphäre einer romantischen Erzählung, die ganze Handlung mit allen darin auftretenden Figuren gehört einer Welt an, die sich freilich aus sehr verschiedenen Elementen, antiken, byzantinischen, mittelalterlichen, zusammensetzt und culturhistorisch voll grober Anachronismen steckt, gleichwohl aber einen poetisch einheitlichen Charakter trägt: den einer phantastischen Renaissancezeit. Diese Einheit wurzelt in der Seele des Dichters, dessen mannigfaltige und etwas buntscheckige Bildung in dem lebendigen Interesse für das dauernd Menschliche und in einem wachsenden Schönheitsgefühl ihren Mittelpunkt findet. Ungleich Boccaccio, hat Chaucer gar keine epische Prätentionen; aber da er seiner Natur keinen

Zwang anthut, sondern je nachdem sein Interesse rege ist, entweder liebevoll ausmalend verweilt oder summarisch zusammenfaßt, bald die Entwicklung energisch fortschreiten läßt, bald in Reflexion und Exemplification redselig sich ergeht, so athmet sein Vortrag das kräftigste epische Behagen.

Die sentimentale Temperatur der inneren Handlung hat Chaucer nicht unerheblich heruntergesetzt; seine Gestalten sind realistischer, und in der Art, wie sie ihre Empfindungen äußern, entfaltet sich oft der souveräne Humor des Dichters. In dem Conflict zwischen Freundschaft und Liebe läßt er die Freundschaft entschieden zurücktreten: die Liebe, welche Palamon und Arcita mit urplötzlicher Gewalt ergreift, ihr ganzes Wesen beherrscht, sie ihrer Vergangenheit entfremdet und ihre Geschicke wunderbar lenkt, — das ist sein eigentliches Thema, das er mit innigster Theilnahme, zugleich aber mit kopfschüttelnder Schalkheit darstellt. Sein Palamon ist viel leidenschaftlicher, eifersüchtiger, viel weniger großmüthig als die entsprechende Figur bei Boccaccio, und auch Arcita ist unter seinen Händen viel positiver, viel derber geworden. Legt ihm der Dichter doch sogar folgende Worte gegen Palamon in den Mund (V. 319 ff.):

Wir streiten, wie die Hunde um das Bein
Sich zankten: Keiner sollte Sieger sein.
Als sie den Tag lang sich herumgebissen,
Da hat ein Geier Beiden es entrissen.
Drum, lieber Bruder, in des Königs Saal
Heißt's: „Jeder für sich selbst!" So ist's einmal.*)

Trotzdem ist es Chaucer gelungen, den von Boccaccio angelegten Gegensatz zwischen dem melancholischen Arcita und dem cholerischen Palamon in voller Schärfe zu entwickeln; aber während Boccaz den Erstern offenbar bevorzugt, ihn durchaus in den Vordergrund stellt und viel interessanter macht als seinen Nebenbuhler, sucht Chaucer Beiden möglichst gleichmäßig gerecht zu werden, und er versteht es, durch glücklich angebrachte kleine Züge ihre Charaktere contrastirend in's Licht zu setzen und für Beide das Herz des Lesers zu erwärmen. Gewisse Motive, die schon das italienische Gedicht

*) Hertzberg, Canterbury-Geschichten V. 1179 ff.

enthielt, wie z. B. die Verschiedenheit der von beiden Helden vor dem Turnier gesprochenen Gebete, gelangen erst bei ihm zur vollen Wirkung.

Emilia tritt ihren beiden Liebhabern gegenüber mehr als bei Boccaz in den Hintergrund. Wir sehen aber genug von dieser lieblichen Gestalt, deren Herz erst durch den Kampf der Nebenbuhler erwacht, jedoch sich selbst nicht kennt und bis zum Schluß in Unsicherheit schwankt, — um die Liebe Palamons und Arcitas zu begreifen.

Seinen Theseus hat Chaucer, wie wir schon sagten, eines Theils seiner Heldenrolle entlastet. Wir sehen ihn nicht gegen die Amazonen im eigenen Interesse, für Macht und Ruhm kämpfen; der einzige Kampf, den er vor unsern Augen besteht, gilt den Interessen der Menschlichkeit. Um so besser eignet er sich nun für die unparteiische Rolle, die Chaucer ihm zutheilt. Sie ist eine zweifache. Einerseits stellt Theseus eine Art irdischer Providenz dar; auf der andern Seite ist er ein bevorzugter Träger des Chaucerschen Humors und seiner Lebensweisheit. Auch er hält sich nicht auf der conventionell idealen Höhe, in den gemessenen Schranken seines italienischen Vorbilds; wie ein englischer Ritter des vierzehnten Jahrhunderts kann er leidenschaftlich auffahren, derb herausplatzen. Aber unter etwas roheren Formen birgt er einen trefflichen Kern tüchtiger Männlichkeit, gesunder Weltanschauung und edler Humanität. Ein köstlicher Humor entfaltet sich in den Reflexionen, zu denen ihn Palamons und Arcitas grimmiger Zweikampf anregt:

Nun seht, bei Gott im hohen Himmelsthron,
Wie bluten sie! Schön sind sie ausstaffirt.
Mit solchem Lohn und Lehen honorirt
Der Liebesgott die Dienstergebenheit.
Und dennoch thun sich die Verliebten breit
Mit ihrer Weisheit, ob sie stehn, ob fallen.
Und dies ist erst der beste Spaß von allen:
Sie, der zum Preis sie diese Possen rissen,
Wird so viel Dank als ich den Herren wissen.
Sie weiß nicht mehr vom heißen Strauß der Freier,
Beim Himmel, als der Kukuk oder Geier.

Doch schmecken muß man Alles, heiß und kalt.
Wer jung kein Narr war, wird es, wenn er alt.*)

Auch die Geschöpfe des objectivsten Dichters verleugnen ihre Familienähnlichkeit, ihre Herkunft nicht. Shaksperes Gestalten sind, mit Ausnahme der eigentlichen Tölpel — und auch diese in ihrer Art — alle geistreich; die meisten der von Chaucer geschaffenen Figuren sind zu philosophischer Reflexion geneigt, wobei sie dann schulgerechte Argumentation und gelehrte Citate gern mit volksthümlichen Aeußerungen traditioneller Weisheit verbinden. So philosophiren in der Erzählung des Ritters nicht nur Theseus und sein Vater Aegeus, sondern auch die beiden Liebhaber, vielleicht nicht überall ihrer Lage und Lebensstellung angemessen. Doch darf hierbei nicht verschwiegen werden, daß der Dichter auch in dieser Hinsicht fein zu nuanciren versteht, besonders aber, daß seine Werke auch in solchen Dingen einen entschiedenen Fortschritt zu immer größerer Wahrheit der Charakteristik bekunden.

Auf einige descriptive Partien seines Gedichts hat Chaucer einen großen Fleiß verwandt. Besonders gilt dies von der Beschreibung des von Theseus für das Turnier gebauten Amphitheaters mit den drei Tempeln des Mars, der Venus und der Diana, bei welcher Gelegenheit der englische Dichter sich in bedeutungsvoller Weise von seinem Vorbild entfernt. Die Darstellung der drei Tempel und der darin vorhandenen Gemälde oder Statuen enthält einerseits vortreffliche Proben charakteristischer Exemplification, anderseits aber Stellen, welche den unter dem Einfluß der Renaissance wachsenden Sinn für plastische Schönheit verrathen.

Mehr allgemein gehalten, so zu sagen typischer Art, dabei aber höchst lebendig ist die Darstellung des Turniers.

Ganz vortrefflich aber ist die Weise, wie Chaucer uns für die bei ihm fehlende Aufzählung und Beschreibung der nach Athen zum Turnier kommenden Helden entschädigt. Statt des langen und wenig anziehenden Katalogs, der das sechste Buch der Teseide im Wesentlichen ausfüllt, gibt er uns, gleichsam zur symbolischen Charakteristik der beiden Parteien, zwei sorgfältig ausgeführte, mit romantischer, ja märchen-

*) Knightes Tale 942 ff.; Hertzberg, C.-G. 1802 ff.

hafter Pracht ausgestattete Portraits. Auf die Schönheit dieser Schilderungen hat man schon längst aufmerksam gemacht. Doch scheint man dabei die Hauptsache übersehen zu haben: die innere Beziehung zwischen der Gestalt König Lycurgs von Thracien und dem Charakter Palamons, zwischen der Gestalt des Emetreus von Indien und Arcita. Lycurgs Erscheinung ist männlich imposant, ja schreckhaft; Emetreus verbindet mit einem löwenhaftem Blick und einer Donnerstimme den Reiz jugendlicher Schönheit.

So zeigt sich überall große Feinheit der Intention, eine bewußte Kunst, die sich nur fortgesetzter Betrachtung ganz enthüllt, weil sie es liebt, sich unter einer gewissen Bonhomie des Tons und einem schlichten, wenngleich stets lebendigen und bedeutenden, Vortrag zu verstecken.

Wo Chaucer soviel von seinem Eigenen bietet, ist es unvermeidlich, daß er manche Schönheit seines Vorbildes geopfert hat. Wer Boccaccios liebenswürdige Art auch in seinen unvollkommenen Schöpfungen studiren will, soll sich eben an das Original halten. Wer aber vor allem auf ästhetischen Genuß ausgeht und doch nach einmaliger oder gar nach wiederholter Lectüre lieber zur Teseide zurückgriffe als zur Erzählung des Ritters, der verdiente größere Anerkennung wegen seiner Geduld als wegen seines Geschmacks.

VII.

Als Eduard III. am 21. Juni 1377 die Augen geschlossen hatte, nachdem ihm der schwarze Prinz im Tode vorangegangen war, da sang ein patriotischer Volksdichter, dessen Weise uns in mehr als einer Hinsicht an Laurence Minot gemahnt: „Ihr guten Herren, schaut auf euern tapfern König, der hochbetagt starb, und auf seinen Sohn, Prinz Eduard, der alles Muthes Quell war. Zwei solche Herren von hoher Art werden wir auf Erden nicht wieder erhalten*) . . .“ Um mehrere Jahre hatte König Eduard seinen Ruhm und den Glanz seiner Regierung überlebt. Sein

*) Political Poems and Songs, ed. by Th. Wright I, 218.

Ende jedoch brachte die Zeit, in der man die Schlachten von Crecy und Poitiers geschlagen hatte, in frische Erinnerung und erregte das Gefühl, man stehe am Abschluß einer großen Epoche. Nicht ohne Befürchtung sah man das neue Regiment beginnen; doch schmeichelte man sich mit der Hoffnung, der elfjährige König, der Sohn des schwarzen Prinzen, werde — in einer zukünftigen Zeit wenigstens — das Werk seines Vaters und seines Großvaters ruhmreich weiterführen. „Der Stamm ist von derselben Wurzel", sang jener Volksdichter, „ein Sproß beginnt zu wachsen, der, ich hoffe es, einst unser Heil sein wird, der seine Feinde unter seine Gewalt bringen und wie ein Herr den Thron einnehmen wird."*)

Diese Hoffnungen sollten nicht in Erfüllung gehen. Nur auf dem idealen Gebiet der englischen Dichtung sollte die Regierung Richards II. einen Glanz entfalten, wodurch sie alle vorangegangenen Regierungen überstrahlt.

Derjenige Dichter, von dem dieser Glanz ausging, spürte für seine Person vom Thronwechsel wenig Veränderung. Die Gunst des Hofes blieb ihm auch unter dem neuen Herrscher für die nächste Zeit unvermindert erhalten. In den ersten Jahren der neuen Aera wurde er zweimal zu wichtigen diplomatischen Sendungen verwandt, deren zweite ihn wieder einmal auf längere Zeit nach Italien, diesmal in die Lombardei, führte (zwischen Ende Mai 1378 und Anfang Februar 1379). Seine finanziellen Verhältnisse gestalteten sich nicht ungünstiger, ja erfuhren in nicht langer Frist noch eine entschiedene Aufbesserung. Ohne Zweifel hatte er dies dem fortdauernd mächtigen Einfluß des Herzogs von Lancaster zu verdanken. Johann von Gent blieb dem Dichter ein treuer Gönner und erwies auch dessen Gattin, die noch immer Ehrendame der Herzogin-Königin Constanze war, manche Artigkeit, gefiel sich zuweilen darin, sie am Neujahrstag zu beschenken.

In dieser Zeit nun macht sich entschiedener als früher der Einfluß des Herzogs auch auf das innere Leben des Dichters, auf seine Production geltend. Zunächst war es die Wahl der Stoffe, in der Chaucer sich von seinem Gönner mehr oder weniger bestimmen

*) a. a. O.

ließ. Es leuchtet ein, wie dieses Moment für die ganze Richtung seiner Poesie Bedeutung gewinnen mußte.

Die Art des von Herzog Johann ausgehenden Einflusses wird ziemlich ausreichend schon durch die Klage des Mars charakterisirt, ein Gelegenheitsgedicht sehr eigenthümlicher Art, das Chaucer auf seine Aufforderung schrieb. Es bezieht sich auf Vorgänge, die sich im Frühjahr 1379 abgespielt zu haben scheinen,*) auf eine Episode aus der Scandalchronik des damaligen englischen Hofes.

Wie sich denken läßt, führt die Dichtung uns ihren Gegenstand in allegorischer Verhüllung vor. Der Schleier ist nicht gerade durchsichtig zu nennen; gleichwohl wußten die Eingeweihten ohne Frage, wer unter Mars und wer unter Venus zu verstehen sei. Folgen wir der Tradition, wie sie unter der Regierung Heinrichs VI. von einem Schüler und Abschreiber des Dichters fixirt wurde, so stellte der Kriegsgott John Holland dar, den dritten Sohn des Grafen Thomas von Kent, den späteren Grafen von Huntingdon und Herzog von Exeter; die Heldin der Geschichte aber war Isabella, Gattin des Grafen Edmund von Cambridge, der 1386 zur Würde eines Herzogs von York erhoben wurde. Mit Venus-Isabella, von der ein Chronist**) berichtet, sie sei mulier mollis et delicata gewesen, in ihren letzten Lebensjahren jedoch satis poenitens et conversa, war Johann von Gent zweifach verschwägert. Sie war die jüngere Schwester seiner Gattin Constanze von Castilien, ihr Gemahl Edmund aber war sein eigener jüngerer Bruder. Auch Mars-Holland trat zu Chaucers Patron wenigstens später in Familienbeziehung, insofern er eine dem Herzog Johann von seiner verewigten Blanche geschenkte Tochter, Elisabeth, geschiedene Gräfin Pembroke, ehelichte. Die ganze Atmosphäre, die wir hier athmen, ist wenig erquicklich. Mit maliciösem Behagen mag Johann von Gent die Entwicklung des ehebrecherischen Verhältnisses zwischen John Holland und der Gräfin von Cambridge verfolgt haben. Als dann eine Art Katastrophe eintrat, hat er sich vor Vergnügen geschüttelt: Chaucer mußte ihm die Geschichte in schöne Reime bringen.

Wie es scheint, hatte das zärtliche Paar, um dem sich regenden

*) Vgl. Anhang.

**) Walsingham z. J. 1394.

Verdacht auszuweichen und einander ungestörter zu besitzen, eine kurze Trennung mit darauf folgendem Stelldichein auf einem entlegenen Schloß des abwesenden Grafen von Cambridge verabredet. John Holland reiste zuerst dahin; bald folgte ihm Isabella — auf Umwegen, jedoch in beschleunigtem Tempo. Die Freude ihres Zusammenseins war groß, aber von kurzer Dauer. Zufall oder böse Absicht brachte plötzlichen Besuch auf das Schloß, vielleicht gar den König mit Gefolge. In aller Eile mußte Isabella fliehen; sie fand einen verborgenen Schlupfwinkel, wo sie in großer Angst und Sorge vor Entdeckung weilte, bis ein zuverlässiger Freund sie dort auffand und ihr Trost und Ermunterung zu geben wußte. Ihr Liebhaber aber, in eine schiefe Stellung gebracht, durch die Verhältnisse verhindert, sich ihr wieder zu nähern, war untröstlich sowohl über die Trennung wie über die Lage der Geliebten.

Es ist nicht sicher, ob die hier gegebene Darstellung in allen Punkten das Richtige trifft. Möglich wäre es, daß an Stelle des concret örtlichen Moments ein mehr abstractes zu setzen wäre: statt räumlicher Trennung, Verhinderung eines vertrauten Verkehrs; statt Ueberraschung auf einem Schloß, drohende Entdeckung des Liebesverhältnisses und daraus hervorgehender Zwang, den Umgang zeitweilig einzustellen. An recht concreten und pikanten Zügen hat es übrigens der Begebenheit, wie sie sich wirklich zutrug, schwerlich gefehlt.

Die Allegorie, in die Chaucer sie kleidete, ist äußerst merkwürdig wegen der engen Verbindung von mythologischen und astronomischen Vorstellungen. Die schwierige Aufgabe, beide Gruppen unter einander und mit den Hauptmomenten der darzustellenden Begebenheit in vollen Einklang zu setzen, hat der Dichter so glücklich gelöst, wie nur ein Talent von dieser Feinheit und ein so tüchtiger Sternkundiger es vermochte. Die lange Klage des Mars, in welche die Erzählung mündet, ist wohl absichtlich in einigen Theilen etwas pedantisch und ledern gehalten. Eine reine Wirkung erhält der heutige Leser von ihr nicht. Allerliebst ist dafür der Eingang des Ganzen.

„Freut euch, ihr Vögel, ob dem Morgengrau'n!
Seht Venus' Stern, vom Tageroth umflossen.

Ehrt diesen Tag, ihr Blumen, frisch zu schau'n,
Sobald die Sonn' euch neu den Kelch erschlossen!
Doch ihr, die Liebesglück in Furcht genossen,
Entweicht, eh' böser Zungen Biß euch sucht!
Die Sonne naht, das Licht der Eifersucht."

„Mit Thränen herb', die Wunde tief im Herzen,
Nehmt euern Abschied, und mit frohem Hoffen
Beschwichtigt, wenn ihr könnt, die bittern Schmerzen.
Es heilt die Zeit das Weh, das euch getroffen.
Bringt Leid der Tag, steht Nacht der Lust ja offen."
Sanct Valentin, so sang ein Vögelein
An deinem Tage, vor der Sonne Schein.

Und weiter sang's: „Erwachet, was da ruht!
Und die ihr noch kein Weibchen euch erkoren,
Jetzt wählt — in Demuth, doch mit frischem Muth.
Die ihr die Wahl schon traft, nur unverfroren
Erneuert jetzt den Eid, den ihr geschworen.
Bekräftigt euern Bund auf ewige Zeiten,
Und tragt es, was die Sterne euch bereiten."

„Und ich — zur Weihe diesem hohen Tage —
Versuch's, nach Vögel Art in meinem Lied
Zu künden — wenn auch nur den Sinn der Klage,
Die leidvoll Mars verführt', als von ihm schied
Die holde Venus, da der Morgen glüht'
Und Phöbus mit den Fackeln feurig roth
Der Liebe Dienern drohte Schmach und Noth."

Darauf folgte die Erzählung und endlich die Klage. Was die Vögel zwitscherten, muß so ziemlich ein „lautes Geheimniß" gewesen sein.

Um diese Zeit war Chaucer wohl schon mit einem größern Unternehmen beschäftigt, zu dem ihn vermuthlich wiederum der Herzog von Lancaster angeregt hatte*): mit der Bearbeitung des berühmten Rosenromans.

Der hochstehende Lebemann war offenbar ein Kunstfreund, wie derartige Herren es gewöhnlich sind: der Reiz der Poesie kann für sie nur dadurch gewinnen, wenn der rein künstlerischen Wirkung sich etwas haut-goût beimischt. Durch die ideale Schönheit einer

*) Vgl. Anhang.

geläutert poetischen Form eine derb realistische Weltauffassung durchscheinen zu sehen, in wohllautenden Versen eine etwas frivole Anschauung von der Liebe, recht cynische Ansichten über die Tugend und die Treue der Frauen verkünden zu hören — solches mußte den in Folge mannigfacher Erfahrungen skeptisch und pessimistisch angehauchten Herzog kitzeln. Der Dichter aber war in derselben Atmosphäre wie sein Gönner herangewachsen und hatte zum Theil wohl ähnliche Erfahrungen wie jener durchgemacht. Auch er war von Hause aus ein Weltkind und mit einer guten Dosis Realismus begabt. Bei seiner Objectivität nnd Vielseitigkeit, bei der naiven Schalkheit, die ihn charakterisirt, können wir uns denken, daß er sich nicht sträubte, den an ihn ergehenden Wünschen und Winken zu folgen, ja daß er ihnen auf halbem Wege entgegen kam. Chaucer durfte sich in diesen Dingen mehr erlauben als mancher anderer Dichter; denn seine gutmüthige Toleranz, sein wohlwollender Humor, die sich immer mächtiger entwickelten, gewährten ihm die Möglichkeit, die schärfsten Ecken abzustumpfen, und schützten ihn vor den Gefahren, womit eine negative Richtung die Entfaltung eines jeden Talentes bedroht. Auf jeden Fall aber lag die Epoche, der das Leben der heiligen Cäcilie seine Entstehung verdankte, jetzt weit hinter dem Dichter. Da der Historiker einmal Alles sagen muß, so können wir im gegenwärtigen Zusammenhang auch die Entführung einer Dame Namens Cäcilia Champaigne nicht übergehen, wegen deren Chaucer um diese Zeit gerichtlich belangt wurde. Eine möglichst milde Auffassung der heiklen Angelegenheit wird freilich durch das Verhalten der Entführten nahegelegt, welche in der gerichtlichen Verhandlung, am 1. Mai 1380, ihrerseits auf jede Verfolgung des Angeklagten verzichtete.

Daß Chaucers Bearbeitung des Rosenromans in der Epoche, die uns beschäftigt, entstand, ergibt sich mit Nothwendigkeit aus dem Zusammenhang, in dem der Dichter selber dieses Werk erwähnt.*) Damit schwindet denn auch für denjenigen, der sich über erhebliche sprachliche Differenzen hinwegzusetzen vermöchte, jede Möglichkeit, in dem Glasgower Fragment eines Romaunt of the Rose einen

*) Vgl. Anhang.

Rest jenes Werks zu erblicken. Wir haben uns in die unangenehme Thatsache zu finden, daß Chaucers Nachbildung des berühmten französischen Gedichts uns verloren gegangen ist. Von den zahlreichen Verlusten, welche die mittelenglische Litteraturgeschichte zu beklagen hat, ist dieser einer der am schwersten zu verschmerzenden. Auf der Entwicklungsstufe, die der Dichter damals erreicht hatte, wird er das eigenthümliche Werk gewiß in recht eigenartiger Weise übertragen haben. Wir dürfen annehmen, daß er die zwischen den beiden Theilen bestehende Incongruenz der Behandlung und des Tones gemildert, wenn nicht aufgehoben; daß er vielleicht der Dichtung Wilhelms von Lorris etwas von der beißenden Satire seines Nachfolgers zugetheilt, jedenfalls aber die Dichtung Johanns von Meung condensirt, poetisch vertieft und der Weise seines Vorgängers angenähert hat.

Bald nach dem Rosenroman dürfte Chaucer Boetius' Schrift von der Tröstung der Philosophie, und zwar in Prosa, übertragen haben. Wenn für den heutigen Standpunkt der Betrachtung beide Werke durch eine breite und tiefe Kluft getrennt erscheinen, so füllt diese sich einigermaßen aus, wenn man versucht, sich in mittelalterliche Anschauungen hineinzudenken, wenn man den Bildungsgang des englischen Dichters sich vergegenwärtigt. Manche Ideen und Stellen aus der Consolatio philosophiae hatte Chaucer vermuthlich aus Johann von Meungs Dichtung kennen gelernt, noch bevor er erstere Schrift selbst studirte. Von dem Augenblick an, wo sein philosophisches Interesse kräftiger erwacht war, hatte er Boetius nie aus den Augen verloren. In der Erzählung des Ritters finden sich zahlreiche Stellen, die auf jenen zurückzuführen sind, und schwerlich wurden diese alle bei der Umarbeitung des Epos von Palamon und Arcita eingefügt. Es ist möglich, daß die Boetiusübertragung Chaucer mehrere Jahre hindurch, mit längeren Unterbrechungen, beschäftigt hat; der größere Theil sowie die Vollendung der Arbeit aber dürfte frühestens in den Anfang der achtziger Jahre zu setzen sein.

Die Uebersetzung ist eine vollständige und im Wesentlichen getreue. Chaucer hatte keinen andern Zweck als den, seinen Zeitgenossen das Verständniß der berühmten Schrift womöglich ganz

zu erſchließen, und trotz mancher Irrthümer im Einzelnen*) iſt es ihm auch ſo ziemlich gelungen, den Sinn des Originals genau wiederzugeben. Vielfach bedient er ſich hierzu periphraſtiſcher Wendungen, ja zur Erklärung ſchwieriger Stellen, poetiſcher Figuren, mythologiſcher und hiſtoriſcher Anſpielungen, verwebt er ſogar eine Anzahl Gloſſen in ſeinen Text. Seine Darſtellung wird dadurch etwas diffus und bei der geringen Ausbildung des proſaiſchen Numerus, die jene Zeit charakteriſirt, manchmal recht ungelenk. Doch fehlt es ihr nicht an Wärme und ſogar an einem gewiſſen Colorit. Zur Probe wählen wir billig die Uebertragung eines Metrums, da die poetiſchen Partien dem Interpreten am meiſten Gelegenheit geben, ſein Können zu zeigen:

Who so þat þe covertures of her veyn apparailes myȝte strepen of þise proude kynges, þat þou seest sitten on heyȝe in her chayeres, glyterynge in shynynge purpre, envyroned wiþ sorweful armures, manasyng wiþ cruel mouþe, blowyng by woodnesse of herte, — he sholde se þan þat thilke lordes beren wiþinne hir corages ful streyte cheynes. For leccherye tormentiþ hem on þat oon syde wiþ gredy venyms, and troublable Ire, þat araiseþ in hem þe floodes of troublynges, tourmentiþ upon þat oþer side hir þouȝt, or sorwe halt hem wery or ycauȝt, or slidyng and disseyvyng hope tourmentiþ hem. And þerfore syn þou seest [o]on heed — þat is to seyne oon tyraunt — bere so many tyrauntis, þan ne doþ þilk[e] tyraunt nat þat he desiriþ, syn he is cast doune wiþ so many wicked lordes — þat is to seyn wiþ so many vices, þat han so wicked lordshipes over hym.**)

*) Als Beiſpiel eines Mißverſtändniſſes, wie es manche gibt, möge folgendes dienen: Orig. II m. 4 Fugiens periculosam Sortem sedis amoenae, Humili domum memento Certus figere saxo. — Chaucer, Boet. ed. R. Morris 1162, and forþi yif þou wolt flee þe perilous aventure, þat is to seine of þe worlde, have mynde certeynly to ficchyn þi house of a myrie site in a lowe stoone.

**) Ed. Morris 3361—3377. Vgl. Orig. IV met. 2:

Quos vides sedere celso
Solii culmine reges,
Purpura claros nitente,
Septos tristibus armis,
Ore torvo comminantes,
Rabie cordis anhelos;
Detrahat si quis superbis
Vani tegmina cultus,
Jam videbit intus arctas
Dominos ferre catenas.
Hinc enim libido versat
Avidis corda venenis,
Hinc flagellat ira mentem
Fluctus turbida tollens,

Die Sprache der Boetiusübertragung weist manches Eigenthümliche auf: nicht wenige Latinismen und auch Romanismen in Wortbildung, Flexion oder Syntax, die sich in Chaucers Gedichten entweder gar nicht oder doch nur sehr vereinzelt finden. Jene Uebersetzungsarbeit bildete für den Dichter eine Schule, aus der seine Sprachgewalt erhöht und ihrer selbst gewisser hervorging, vor allem besser als früher zur Ausprägung eines tiefen Gedankengehalts befähigt.

Solches setzt Vertiefung des Denkens selbst voraus. Ohne Zweifel war auch das eine, und zwar die wichtigste, Folge jener Arbeit. Erst durch den mühevollen Versuch der Reproduction ging die oft gelesene Schrift des römischen Philosophen ganz und gar in Chaucers geistiges Besitzthum über. In des Dichters Weltanschauung, wie sie theils in größeren Zusammenhängen, theils an einzelnen Stellen zum Ausdruck gelangt, sehen wir denn auch die aus der Consolatio philosophiae stammenden Ideen, Vorstellungen, Probleme eine immer wichtigere Rolle spielen.

Wie Boetius denkt Chaucer sich das Verhältniß der Vorsehung zur Fortuna, ja er malt sich das Bild dieser Göttin in ihrer Launenhaftigkeit, Gleichgültigkeit und tückischen Grausamkeit ganz nach boetianischer Weise aus. In engem Anschluß an seinen Lehrer reflectirt er über die Beschränktheit des Schicksals der Sterblichen, über die Unbeständigkeit irdischen Glückes, die Unwissenheit der Menschen in Bezug auf das, was zu ihrem Wohl gereicht. Einen tiefen Eindruck hat ihm die alte, schöne Theorie gemacht, wonach es die Liebe ist, welche in der Kette der Dinge die Glieder zusammenhält, welche die Erde und das Meer lenkt und dem Himmel gebietet. Lange beschäftigt ihn das unlösbare Problem, wie sich göttliches Vorherwissen und menschliche Willensfreiheit zu einander verhalten, diese neben jenem bestehen könne.

Zu einem System gelangt der Dichter selbstverständlich nicht. Vielleicht vermochte er sogar des Boetius Gedankengang nicht in allen Stücken zu folgen. Jedesfalls scheint dem Realisten die

---

Moeror aut captos fatigat,
Aut spes lubrica torquet.
Ergo, cum caput tot unum
Cernas ferre tyrannos,
Non facit, quod optat, ipse
Dominus pressus iniquis.

Lösung mancher Aporien, wie sie der idealistische Denker nach bekanntem Vorgange versucht, nicht ganz eingeleuchtet zu haben. Dichterisch verwerthet er bald die eine, bald die andere Seite der ihn beschäftigenden Antinomien; besonders stark läßt er jedoch die Idee der Nothwendigkeit, des Fatums gelegentlich hervortreten.

In Chaucers poetischer Darstellung aber macht sich Boetius' Einfluß, auch abgesehen vom Ideengehalt und von der gesteigerten Neigung zu philosophischer Argumentation, bemerkbar. Manche Gleichnisse, Bilder, überhaupt die bestimmte Form, in der gewisse Gedanken auftreten, hat der Dichter von seinem Autor geborgt. Wir werden sogar sehen, wie die Idee einzelner Scenen und Situationen durch die Schrift vom Troste der Philosophie bestimmtere Gestalt angenommen hat.

Nahe liegt es, bei Chaucers Boetius der ähnlichen Arbeit König Aelfreds zu gedenken. Solcher Rückblick aber vergegenwärtigt uns die Geringfügigkeit des Fortschritts, den die englische Prosa vom neunten bis zum vierzehnten Jahrhundert gemacht hatte, erinnert uns an die mannigfachen Ursachen, welche zu verschiedenen Zeiten einer glücklich begonnenen Entwicklung Stillstand geboten und einem neuen Geschlecht die Aufgabe als eine von frischem anzugreifende zuwiesen. Um so höher werden wir das Verdienst des großen Dichters anschlagen, der als der Erste seit der normannischen Eroberung die nationale Prosa um ein philosophisches Werk bereicherte.

Wenige Jahre später wurde das erste umfassende historische Werk in englischer Prosa vollendet. Auch dieses entstand in den südlichen Theilen des Landes, nur mehr nach Westen hin. Sein Verfasser, John Trevisa, war in Cornwall geboren und lebte dazumal als Vikar von Berkeley und Kaplan Thomas', des vierten Lords Berkeley, in Gloucestershire. Gelehrsamkeit und Scharfsinn treten in Trevisa weniger hervor als guter Wille und rastloser Fleiß. Er wurde der productivste und vielseitigste Uebersetzer seiner Zeit; doch bedeuten seine Leistungen wesentlich nur eine stoffliche Erweiterung, keinen intensiven Aufschwung der englischen Prosa. Auch jenes war für die damalige Epoche schon von großem Gewicht. Wie Wiclif hatte Trevisa seine Studien in Oxford gemacht und war von dem sich dort regenden Geiste nicht unberührt geblieben.

Wir besitzen aus seiner Feder eine Uebertragung jenes Dialogs zwischen Ritter und Kleriker, in dem Wilhelm von Occam seine kühnen Ideen von dem Verhältniß der geistlichen zur weltlichen Macht niedergelegt hatte. Er übersetzte auch die berühmte Predigt, in der Richard von Armagh 1357 zu Oxford die Bettelmönche gegeißelt hatte. Neutralere Färbung zeigt die Bearbeitung von theologischen und philosophischen Schriften, wie die dem Bischof und Märtyrer Methodius beigelegte vom Anfang und Ende der Welt, oder des Bartholomäus de Glanvilla Buch De proprietatibus rerum, mit dem Trevisa i. J. 1398 fertig wurde. In eine frühere Epoche fällt sein Hauptwerk, die Uebertragung von Ranulph Higdens „Polychronicon". Der Verfasser dieser Chronik war Mönch in der Abtei der h. Werburg zu Chester gewesen und dort vor etwa einem Vierteljahrhundert hochbetagt gestorben. Ein Mann von großer Bücherkenntniß, hatte Higden den weitschichtigen Stoff zu seinem Geschichtswerk aus den verschiedenartigsten Autoren des Alterthums und besonders des Mittelalters zusammengetragen. In sieben Büchern, deren Zahl eine Beziehung zu den Tagewerken der Schöpfung hat, bietet er zunächst eine geographisch-antiquarische Uebersicht über die bekannte Welt und dann eine universalhistorische Darstellung, die vom vierten Buch ab ihren Schwerpunkt in der englischen Geschichte findet und bis in die Zeit Eduards III. reicht. Der von Higden an diese umfassende Arbeit gesetzte Fleiß blieb nicht unbelohnt, und der Mangel an Kritik, von dem sein Werk zeugt, that der Anerkennung, die man ihm zollte, keinen Abbruch. Seine Weltchronik wurde, wenigstens in England, eine der gelesensten Schriften des ausgehenden Mittelalters, und hierzu trugen nächst dem encyclopädischen Charakter der Darstellung die zahlreichen, zum Theil grotesken Fabeln, die ihr einverwebt waren, vielleicht am meisten bei. Trevisa unternahm die Uebersetzung dieses Werks im Auftrag des Lord Berkeley, der für die Anfänge der englischen Profanprosa eine ähnliche Bedeutung hat, wie andere adlige Herren im westlichen England für die Wiederbelebung der Allitterationspoesie. Die Arbeit wurde am 18. April 1387 beendet und dem hohen Gönner gewidmet, dessen Verhältniß zum Werke und zum Uebersetzer schon in dem als Einleitung dienenden Dialog zwischen einem Lord und

einem Klerk zum Ausdruck gelangt. Trevisas Uebertragung ist eine getreue, soweit nicht seine Unwissenheit, wie häufig geschah, Mißverständnisse und Mißgriffe veranlaßte. Von dem Seinigen fügte er nur wenig hinzu; doch führte er den Faden der historischen Darstellung an der Hand einer lateinischen Fortsetzung in gedrängter Form um einige Jahre, bis zum Frieden von Bretigny, weiter.

Erscheinungen wie Trevisas Polychronicon, wie Chaucers Boetius, wie Wiclifs Flugschriften und vor allem seine Bibelübersetzung, zeigen uns, daß — zumal seit dem letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts — eine neue Entwicklung der englischen Prosa sich vorbereitet.

VIII.

Die Zeit war jedoch noch ferne, wo die Prosa dahin gelangen sollte, die gebundene Rede aus den ihr nicht zukommenden Darstellungsgebieten zu verdrängen und eine ihr ebenbürtige Stellung einzunehmen. Die Fortschritte, welche sie machte, bedeuteten doch wenig neben dem mächtigen Flug, den in derselben Zeit die Poesie nahm. Chaucer fuhr fort, dieser immer neue Gebiete zu erobern, „den Werth der Kunst" wie „des Künstlers Werth zu erhöhen."

Zu Anfang des Jahres 1382 war der englische Hof, das ganze Land in großer, freudiger Bewegung. Am 14. Januar fand die Vermählung zwischen dem fünfzehnjährigen König und der um wenige Monate älteren Prinzessin Anna von Luxemburg, der Tochter Kaiser Karls IV., der Schwester König Wenzels, statt. Ein Fest folgte dem andern, zu Ehren des jungen Paares wurden zahlreiche Lanzen zwischen englischen und böhmischen Rittern im Turnier gebrochen, der Jubel wollte kein Ende nehmen. Nicht leicht war es der englischen Staatskunst geworden, die Verbindung zu Stande zu bringen: die Prinzessin war vielumworben und bereits mit zwei deutschen Fürsten verlobt gewesen; über ein Jahr lang hatten die Verhandlungen gedauert. Jetzt, wo man im Hafen angelangt

war, gab ein Rückblick auf die lange Werbungszeit der Freude der Gegenwart stärkere Würze. Einem Gelegenheitsdichter war hier eine lockende Aufgabe gestellt. Bald nachdem die Hochzeitsfeierlichkeiten, die sich bis zum 8. Februar ausdehnten, vorüber gerauscht waren, kam der St. Valentinstag, nach alter Sitte zum manchem anmuthigen Scherz und heiterer Anspielung Anlaß bietend. Dem Hofpoeten gab er ein Moment an die Hand, das sich recht gut verwerthen ließ. Chaucer ließ es sich nicht entgehen, sowenig wie die ganze Gelegenheit, die seinem Talent geboten war, sich zu bedeutender Stunde geltend zu machen. Zu Ehren des neuvermählten Paares, als zarte Huldigung für die junge Königin schrieb er sein Parlament der Vögel, eine der lieblichsten Dichtungen, die aus seiner Feder geflossen sind.

Wie im Buch von der Herzogin, stellt er uns nach bekannter Sitte ein Traumgesicht dar, das eine allegorische Handlung einfaßt. Die Art, wie dasselbe eingeleitet wird, hat in beiden Gedichten eine unverkennbare Aehnlichkeit. Auch im Parlament der Vögel bildet ein Buch, über dessen Inhalt der Dichter berichtet, den Ausgangspunkt. Diesmal ist es nicht Ovid, sondern das Somnium Scipionis des Cicero, jene anmuthige und bedeutende Episode aus der Schrift „vom Staate", welche für das Mittelalter durch die Thätigkeit des Commentators Macrobius aus dem damals verschollenen, in neuerer Zeit theilweise wieder an's Licht gebrachten, Werke gerettet war. Der Traum des jüngern Scipio Africanus, der von dem ältern Träger seines Namens in den Himmel emporgeführt wird, die Harmonie der Sphären vernimmt und über die Schicksale der Menschen nach dem Tode wichtige Aufschlüsse erhält, hat auf die Entwicklung der mittelalterlichen Visionspoesie bestimmenden Einfluß geübt und in sehr entschiedener Weise auch auf die Göttliche Komödie eingewirkt. In Chaucer sehen wir die von Ciceros Darstellung ausgehende Wirkung mehr als einmal mit dem Einfluß Dantes oder auch dem des Boez sich begegnen.

In dieser Schrift nun studirt der Dichter eines Tages mit dem größten Eifer bis zum Schlafengehen. Im Traume, der ihn dann in Folge dieser Lectüre befällt, erscheint ihm der ältere Africanus, der nun ganz die Rolle des Virgil aus der Divina Commedia

übernimmt. Zum Lohn für jenes fleißige Studium führt er den Dichter mit sich zu einem mit grünem Stein ummauerten Park. Das Thor trägt über jedem Flügel eine Inschrift, welche die berühmten Verse über dem Höllenthor parodiren und auf das Reich der Liebe anwenden, hier zum Eintritt auffordern, dort davon abschrecken und den Dichter in bangen Zweifel stürzen. Von Africanus ermuntert und mit freundlicher Gewalt hineingeschoben, sieht er sich in eine Art Paradies versetzt. Herrliche Bäume der mannigfaltigsten Art in unverwelklichem Laub prangend, ein lieblicher Blumen- und Thiergarten von den süßesten Harmonien durchtönt. Hier befindet sich der Tempel der Venus, deren Sohn Cupido der Dichter schon im Freien, seine Pfeile schmiedend und schärfend, erblickt. Eine Reihe von allegorischen Gestalten vermittelt uns den Anblick der Göttin selber, die im Inneren des Tempels auf einem goldenen Ruhebett liegt, die goldigen Haare aufgelöst und nur von einem Goldfaden zusammengehalten, vom Haupt bis zur Brust entblößt, im Uebrigen nur von einem leichten Schleier verhüllt. Ihr zur Seite sitzen Bacchus und Ceres, zwei junge Leute liegen ihr zu Füßen und flehen sie um Hülfe an. An den Tempelwänden hängt mancher zerbrochene Bogen, einst der Besitz solcher Jungfrauen, die ihre Zeit in Dianens Dienst vergeudeten; und überall finden sich Gemälde, theils die Geschichte von solchen wie Kallisto und Atalante, theils die Schicksale von Semiramis, Kandace, Hercules, Dido, Tristan, Troilus und Anderen darstellend.

Der Dichter verläßt den Tempel und tritt wieder in's Freie, in die blumige Au. Da erblickt er eine Königin, deren Schönheit jede andere überstrahlt, wie der Glanz der Sommersonne das Licht der Sterne. Es ist die Göttin Natur, die auf einem Blumenhügel thront. Von allen Seiten umdrängen sie Vögel jeder Gattung: eine solche Menge, daß Erde und Luft, die Bäume und das Wasser davon bedeckt und erfüllt sind und der Dichter kaum einen Platz zum Stehen findet. Es ist St. Valentinstag, der Tag, an dem jeder Vogel sich sein Weibchen wählt. Auf das Geheiß der Göttin nehmen die Vögel aus den verschiedenen Ordnungen ihre gewohnten Plätze ein. Frau Natur hält ein Adlerweibchen auf der Hand, durch Schönheit, Güte und Tugend vor allen so ausgezeichnet, daß die hohe

Göttin selber von ihrem Werk entzückt ist. Sie eröffnet die Versammlung und fordert nach altem Brauch und Gesetz den würdigsten auf, zuerst seine Wahl zu treffen. Der würdigste ist der Königsadler, weise und tüchtig, besonnen, treu wie Stahl, den sie in jedem Glied ihrem Ideal gemäß gestaltet hat. Da zeigt sich nun bald, wie der königliche Vogel und zugleich zwei andere Adler von geringerem Rang mit gleicher Gluth jenes herrliche Adlerweibchen begehren. Die Liebeswerbung der drei Nebenbuhler dauert vom Morgen bis zum Abend. Die übrigen Vögel vergehen vor Ungeduld und erheben ein Geschrei, von dem der Wald (aus einander zu fahren droht. Aus eigenem Antrieb oder dazu aufgefordert, geben Manche aus der Versammlung ihre Meinung zum besten, wie der Streit zu schlichten sei. Die verschiedensten Ansichten schwirren in Rede und Gegenrede durch die Luft, unterbrochen von charakteristischen Naturlauten. Der lärmenden Debatte setzt die präsidirende Göttin endlich ein Ziel, indem sie der Vielumworbenen selber die Wahl anheimstellt, zugleich jedoch diese Wahl auf den Königsadler als den würdigsten zu lenken sucht. Das schüchterne Adlerweibchen aber, das der Venus und Amors Dienst für's erste zu meiden wünscht, erbittet sich die Frist eines Jahres, um das eigene Herz zu prüfen. Diese Bitte wird gewährt, und an die drei Bewerber ergeht die Mahnung, gutes Muths die Zeit auszuharren und im Dienst der Schönen sich würdig zu erweisen. Die übrigen Vögel aber werden jetzt gepaart und ergehen sich, an's Ziel ihrer Wünsche gelangt, in lautem Jubel. Auserlesene Sänger tragen nach französischer Weise ein Rondeau vor; dann trennt sich die Versammlung unter Freudegeschrei. Der Dichter erwacht — um sich anderen Büchern zuzuwenden.

Unsere trockene Skizze wird nur denjenigen, die das Gedicht bereits kennen, den Eindruck desselben einigermaßen vergegenwärtigt haben. Das Ganze ist ein Bild von reizvoller Schönheit, voll Leben und Naturwahrheit, in Stimmung und Farbe vortrefflich abgetönt, auf dem Höhepunkt, in der Vögeldebatte, dramatisch bewegt und von einem prächtigen Humor umspielt. Chaucer ist hier schon ganz er selber: der Vorwurf, den er behandelt, ist verhältnißmäßig unbedeutend; aber er wird ihm vollständig gerecht. Was verschlägt es, daß die Beschreibung des

Parks und des Venustempels im Wesentlichen aus Boccaz*) übersetzt ist, daß die Gestalt der Natur und einige Züge zur Charakteristik der verschiedenen Vogelgattungen einem mittellateinischen Autor**) entlehnt sind, daß Anderes wiederum an Dante gemahnt? Das Leben, welches diese ganze kleine Welt beseelt, hat ihr Chaucer eingehaucht, der bei der großen Meisterin, „des allmächtigen Gottes Statthalterin", selber in die Schule gegangen ist und auf der Stufe, die er jetzt einnimmt, jedem Verkleinerer seines Talents zurufen darf: Je prends mon bien où je le trouve.***)

Im Parlament der Vögel kommt Chaucers Naturgefühl zu vollem Durchbruch; sein Talent für Charakteristik und sein Humor zeigen sich von einer neuen Seite; seine Sprache und Strophe entwickeln ihren ganzen reichen Wohllaut. Das Gedicht ist mit zartem Sinn concipirt und ausgeführt; Fülle und Maß halten sich in seltener Weise das Gleichgewicht. Man erhält den Eindruck, als ob von dem edel weiblichen Wesen der jungen Königin, deren Herzensgüte von den Zeitgenossen nicht weniger gerühmt wird als ihre reiche Geistesbildung, eine wohlthätige Wirkung auf den Dichter ausgegangen sei.

In scharfem Gegensatz zu diesem Einfluß stand, wenigstens in mancher Hinsicht, der uns schon bekannte des Johann von Gent. Großes Verdienst um die englische Dichtung aber erwarb sich der Herzog dadurch, daß er Chaucer zur Darstellung der Freuden und Leiden des Troilus aufforderte oder, wenn dies zu viel gesagt sein sollte, wenigstens anregte und ermuthigte.†)

Die Geschichte der mittelalterlichen Trojasage haben wir in unserm ersten Band (S. 208 ff.) bis auf Benoit de Sainte More,

---

*) La Teseide XI Str. 22—24; VII Str. 51—66.

**) Der aus Versen und Prosa gemischten Schrift De planctu Naturae von Alanus ab Insulis, dem Dichter des Anticlaudianus.

***) In seiner eigenen Sprache lautet es bescheidener (Parl. of Foules 22 ff.):

For ofte of olde feeldes, as men seyth,
Cometh al this newe corn from yeer to yere,
And out of olde bookes, in good feyth,
Cometh al this newe science that men lere.

†) Vgl. Anhang.

den Schöpfer der Troilusepisode, verfolgt. Der „Roman von Troja", die Frucht eines liebenswürdigen Talents, das bei geringerer Tiefe und beschränkterer Bildung in seinen Vorzügen wie seinen Fehlern einigermaßen an Boccaz gemahnt, wurde der Ausgangspunkt für die weitere Entfaltung der Sage, die directe oder mittelbare Quelle für beinahe alle Darstellungen, welche lebendig in die Entwicklung eingriffen.

Nur die Bedeutung einer universalen Vermittlung in räumliche und zeitliche Ferne hat unter diesen die Historia Trojana des Richters Guido de Columna (von Messina?). Im Jahre 1287, also ein volles Jahrhundert später als das französische Original, vollendet, das Werk eines verschrobenen Kopfes von beschränkter und verworrener Gelehrsamkeit und voll phantastischer Schrullen, gab dieses wunderliche Buch das Gedicht des Benoit in einer Form wieder, wodurch es von seinem Reiz ebensoviel einbüßte, als es an Gemeinverständlichkeit und Autorität gewann. Das lebendig und lauter dahinfließende Altfranzösisch ist einem schlechten, schwülstigen Latein, eine naiv geschwätzige Poesie einer gezierten, hochbeinig einherflatternden Prosa gewichen. Der sachliche Inhalt ist bis auf einzelne Abweichungen derselbe geblieben; die Darstellung aber hat in scholastischer Ausspinnung der Reden und Dialoge, in moralisirenden Excursen, in Ausfällen gegen das weibliche Geschlecht eine sehr zweifelhafte Bereicherung erfahren, und der ganze Aufwand von geographischer und historisch-mythologischer Gelehrsamkeit, den der Bearbeiter sich gestattet, hat, trotz einzelner Berichtigungen, im Ganzen nur eine großartige Vermehrung der Confusion von Zeiten, Orten, Personen und der Corruption von Namensformen zur Folge gehabt. Aufgesetzte klassische Lichter, virgilianische Phrasen und Citate aus Ovid erhöhen nur den Eindruck des phantastisch Buntscheckigen, unfertig Verworrenen, wenn sie die Schrift auch dem Geschmack der beginnenden Renaissance, mit ihrer zum Theil wenig erleuchteten Begeisterung, empfehlen mochten.

Sowohl Guido wie Benoit — von Beiden gab es auch bereits italienische Uebersetzungen — scheint Boccaz gekannt zu haben;*)

*) Vgl. Anhang.

und auf diese Grundlage baute er eines seiner reizvollsten Werke, das vollendetste seiner epischen Gedichte auf. Er befand sich seinem Stoff gegenüber diesmal in einer weit günstigeren Lage, als da er später die Teseide schrieb, und beurtheilte richtiger, was dieser Stoff von ihm forderte und was seine Kraft zu leisten im Stande war. Auch jetzt war es ein persönliches Bedürfniß, eine gemüthliche Sympathie, die ihn zur Behandlung der Fabel bestimmte. Aber diesmal brauchte er die Fabel nicht gleichsam erst selbst zu schaffen und in epische Beziehungen einzuführen; sie lag hier als Theil eines reich gegliederten Ganzen fertig vor, und seiner schöpferischen Thätigkeit fiel nur die dem Dichter angemessenere Aufgabe des Auswählens, geistigen Durchdringens, der vertiefenden Ausgestaltung und poetisch verklärenden Darstellung zu. Der Wunsch, Waffen und Kämpfe zu besingen, war ihm, wie es scheint, noch nicht gekommen; epische Prätentionen lagen ihm jetzt, wo er sie ohne jeden Zwang zur Geltung hätte bringen können, eben so fern, wie er sie später auf Kosten seines Stoffs und zum Schaden der Wirkung gewaltsam zu befriedigen suchte. Wohl mochte er sich vor dem Wagniß scheuen, in einem Troja-Epos mit Homer — auch wenn er diesen damals nur dem Namen nach kannte — den Wettkampf aufzunehmen. Sein künstlerischer Instinct wies ihn auf denselben Weg, wohin das gemüthliche Interesse ihn drängte.

Troja und das belagernde Griechenheer, die Kämpfe und Schicksale der Helden, die Wechselfälle des Kriegs bilden für Boccaz nur den bedeutenden Hintergrund, von dem sich die Liebesgeschichte zwischen Troilus und der zu „Griseida"*) umgetauften Briseida abhebt. Auf die Entwicklung dieses Verhältnisses richtet sich das ganze Interesse, auf sie concentrirt sich die ganze Kraft der dichterischen Darstellung. Mag draußen vor den Mauern der Kampf toben, mag Hektor oder Ajax sich auszeichnen, mögen die Trojaner oder die Griechen einen Sieg davon tragen — wir erfahren von derartigen Dingen nur soviel, als die Oekonomie des Liebesromans es erheischt. Uns beschäftigt die rasch aufkeimende und gewaltig

*) Oder „Cryseida", d. h. die „goldige"; vgl. bei Homer Chryseis, welche die Tochter des Apollopriesters Chryses, wie Griseida Tochter des Kalchas ist.

anwachsende Leidenschaft des Troilus; theilnehmend lauschen wir seinen Klagen und Seufzern, verfolgen mit Spannung die Entwicklung der Intrigue, wodurch Griseida auf seine Leidenschaft aufmersam wird, anfängt sich für den jungen Prinzen zu interessiren, bis zu dem Augenblick, wo sein Flehen Erhörung findet. Nach einer kurzen Zeit überschwänglichen Liebesglückes bricht dann die Nothwendigkeit der Trennung wie ein zermalmendes Schicksal über Troilus herein: verzweiflungsvoller Schmerz und bange Ahnungen, dumpfe Resignation, Hoffnung auf eine bessere Zukunft wechseln in seinem Herzen ab; nach der Trennung neuer heftiger Ausbruch der Empfindungen, dann eine Zeit tiefer Trauer und nie ruhender Sehnsucht; die bösen Ahnungen nehmen bestimmtere Gestalt an und werden durch einen prophetischen Traum genährt, durch Thatsachen gerechtfertigt; die Hoffnung beginnt nach kurzem Aufflackern zu erlöschen. Ein Zufall bringt die Gewißheit von der Untreue der Geliebten. Nun hat er nur noch eine Forderung an das Leben: Rache an dem Verführer. Mit wilder Leidenschaft nimmt er an den Kämpfen gegen die Griechen Theil; seine Waffenthaten bedecken ihn mit Ruhm und erfüllen die Feinde mit Schrecken. Er aber sucht im Kampfe nur Diomedes, nur die Befriedigung seines heißen Rachedurstes. Und ehe dieser gestillt ist, ereilt ihn der Tod durch Achilles' Hand.

Diese durchaus empfindsame Fabel (denn über den Schluß, wie über alle heldenhaften Scenen, gleitet die Darstellung rasch hinweg) stellt der Dichter nun mit großer psychologischer Feinheit und zugleich mit der innigsten Theilnahme, wenn auch hie und da mit einem leisen Anflug von Ironie, dar. Ein wahrhaft schöpferischer Geist offenbart sich in der Art, wie er das Detail herauszuarbeiten, durch tausend kleine Züge uns für seine Gestalten zu interessiren weiß. Alle diese Züge aber laufen in Einen Punkt zusammen, alle haben dieselbe Tendenz. Es hätte Boccaz nicht schwer werden können, der Fabel ein ritterliches, kriegerisches Element beizumischen, ohne die nothwendige Einheit des Interesses zu zerstören. Wie leicht wäre es gewesen, Motive in Scene zu setzen, welche der Handlung eine reichere Mannigfaltigkeit verliehen, den Hauptcharakteren Gelegenheit geboten hätten, sich von einer neuen

Seite zu zeigen. Der Dichter hat dies verschmäht. Die Idee der Einheit der Handlung faßt er diesmal in einem so strengen, man darf sagen engen Sinne, wie sie kaum je sogar im klassischen Drama der Franzosen verwirklicht erscheint. Die Charaktere entfalten nur diejenigen Seiten ihres Wesens, die eine nothwendige Beziehung zur Handlung haben; die Handlung enthält nur solche Züge, die mit einer gewissen logischen Nothwendigkeit aus dem auf die einfachste Form gebrachten Problem fließen. Nur die Wittwenschaft der Griseida scheint ein der Idee der Fabel fremder Zug, hervorgerufen durch die concreten, persönlichen Verhältnisse, die der Dichter im Sinne hatte. Höchst bezeichnend für den Gesammtcharakter des Werkes aber, der etwas dürftigen Einheit desselben ebenso entsprechend wie der vom Epos unzertrennlichen Vorstellung der Fülle zuwiderlaufend, ist der Titel, den Boccaz seiner Dichtung mittelst einer wunderlich hybriden Wortbildung verleiht: Filostrato, was bedeuten soll: „der von der Liebe zu Boden Geschlagene".

Wie der französischen Tragödie, so fehlt auch diesem sogenannten Epos der confident nicht, ein Vertrauter freilich, dessen Rolle eine über das gewöhnliche Maß solcher Figuren weit hinausgehende Bedeutung hat. Denn der von Boccaz geschaffene Charakter des Pandaro — der treue Freund des Troilus, der Vetter der Griseida — erfüllt nicht nur den Zweck, den Monolog durch den Dialog zu variiren; er greift wirksam in den Gang der Handlung ein. Durch Rath und Trost übt er einen wesentlichen Einfluß auf Troilus' Stimmung; sein Beistand ebnet ihm die Wege zum ersehnten Ziel. Er ist der eigentliche Lenker der Intrigue bis zum Höhepunkt der Handlung; als die Peripetie eintritt, läßt auch ihn seine Weisheit im Stich.

Trotz dieser an die Technik des Dramas gemahnenden Momente hat Boccaz seinen Plan nicht etwa in dramatischen Stil ausgeführt. Was seinem Liebesroman poetischen Reiz, der Darstellung zweideutiger Verhältnisse einen gewissen Adel verleiht, ist der lyrische Schwung, den der Dichter über das Ganze zu verbreiten gewußt hat. Die Gluth der Empfindung, die ihn selber erfüllt, gibt der feinen psychologischen Zeichnung Farbe und Leben.

Boccaccio hatte aus einer Episode der Trojasage ein durchaus

originelles, höchst bedeutendes Werk geschaffen. Chaucer aber gelang die noch erstaunlichere Leistung, das Epos des Italieners, ohne die Fabel irgendwie wesentlich zu alteriren oder den Schwerpunkt des Interesses zu verrücken, zu einer neuen, nicht minder bedeutenden, vielleicht weniger harmonischen, jedoch tieferen und reicheren Dichtung umzuschaffen.

Vor allem scheint ihn die Tragik des Stoffes in Boccaccios Darstellung angezogen zu haben. Die Neigung, dieses Moment entschiedener zur Geltung zu bringen, bestimmt wesentlich die veränderte Auffassung der Charaktere der beiden Liebenden. Troilus ist bei Boccaz ein etwas weich angelegter junger Lebemann, der die gewöhnliche Schule Amors durchgemacht hat. Bei Chaucer ist er von nicht weniger weicher Gemüthsart. Wie sich aber dem Germanen das Bild junger Helden dieses Schlags zu gestalten pflegt, ist er hier vor dem entscheidenden Moment, der ihn Cryseyde im Glanz ihrer Schönheit schauen läßt, eine Art Hippolyt. Zarteren Regungen, wie er glaubt, selber unzugänglich, macht er sich ein Vergnügen daraus, die Armen, die Amors Joch tragen, mit souveränem Humor zu verspotten. Da ereilt ihn die Nemesis: mit urplötzlicher Gewalt trifft ihn des Gottes Geschoß, der ihn nun allen Hohn, den er früher auf seine Diener gehäuft, entgelten läßt. Sein ganzes Wesen scheint jetzt wie umgewandelt; seine geistige Spannkraft ist gebrochen. Neues Leben flößt ihm erst die Hoffnung wieder ein; und das Liebesglück giebt dem jungen, ritterlichen Mann die frühere Frische zurück. Doch den plötzlichen Umschwung seines Geschicks, den Trennungsschmerz, die nagende Sehnsucht, die bange Furcht vermag seine Natur kaum zu ertragen. Und als er nun weiß, daß seine Geliebte ihm untreu geworden ist, da ist seine erste Regung nicht der Wunsch nach Rache, sondern das Verlangen nach dem Tod, und im Kampfe sucht er diesen erlösenden Freund nicht weniger als seinen Todfeind, Diomed.

Mehr als Troilus hat sich die Gestalt der Cryseyde unter Chaucers Händen gewandelt. Wie bei Boccaz ist sie Wittwe, aber ungleich weniger als im Filostrato kommt dieser Zug zur Geltung. Unschuldiger, unerfahrener, weniger sinnlich, schamhafter als ihr italienisches Vorbild ist die englische Cryseyde. Wie vieler Mittel

bedarf es nicht, um ihre Neigung für Troilus zu entfachen, welch einer Verkettung der Umstände, welch eines Aufwandes von List und Intrigue, um sie schließlich in seine Arme zu führen. Wir sehen die Fäden des Gewebes, in das sie verstrickt wird, sich immer fester über sie zusammenziehen: ihr Fall erscheint uns entschuldbar, ja fast unvermeidlich. Und wenn sie später, nach der Trennung, der Versuchung durch Diomed nicht widersteht, — was kann sie dafür, daß ihr Gemüth weniger treu und tief ist als das des Troilus, was kann sie dafür, wenn jener erste Fall sie des moralischen Halts beraubt hat? Ungern und zögernd erzählt der Dichter von ihrer Untreue, als wenn er selber davon nicht überzeugt wäre und nur widerwillig das Zeugniß seiner Quellen gelten ließe. Und begierig greift er aus Benoits Darstellung Züge auf, die zur Entschuldigung seiner Heldin gereichen können. Erst dem von Troilus verwundeten Diomed schenkt sie, von Mitgefühl gerührt, ihr Herz; und der Untreue folgt die Reue auf dem Fuße. — So erscheint sie als ein Opfer des Schicksals, sie nicht weniger als Troilus, und die Hand des Schicksals erblickt der Dichter an allen Wendepunkten seiner Erzählung. Es kommt ihm nicht bei, die menschliche Willensfreiheit leugnen zu wollen; doch die Frage, wie sie bei der festgefügten Verkettung der Dinge, bei der Allwissenheit der Vorsehung bestehen könne, ist ihm ein unergründliches Räthsel. Darum läßt er seinen Helden in dem bedeutungsvollen Moment, wo er unter dem Eindruck des plötzlich hereingebrochenen Unglücks für die Zukunft noch größeres Mißgeschick ahnt, Gedanken aussprechen, die Boetius im Kerker sich selber in den Mund legt. Die Erwiderung der Philosophie, welche das Räthsel aufzuhellen, den Zweifel zu beseitigen sucht, wird uns nicht mitgetheilt. Es ist seine tragische Intention, die den Dichter in solche Tiefen führt, ihn in wohllautenden Versen Ideen fassen läßt, welche die bedeutendsten Geister der Zeit lebendig bewegten, — Ideen, welche sich nahe mit der Prädestinationslehre berühren, wie sie Wiclif nach Augustinus und Bradwardine sich aufbaute. Der Beachtung nicht unwerth ist dieses Zusammentreffen zwischen dem großen Dichter, wo er die Höhe künstlerischer Reife erstieg, und dem großen Reformator, der damals in Lutterworth die Summe seines Denkens und Wirkens zog.

Fortuna, „welche die Anordnungen des Geschicks ausführt und die den Menschen von Gott gesetzte Hirtin ist", findet in Chaucers Dichtung ein geeignetes Werkzeug in Pandarus. In dieser Gestalt äußert sich die Schöpferkraft des Dichters am gewaltigsten. Es ist eine Leistung von so genialer Kühnheit und Sicherheit, wie sie ähnlich nur in den Werken der größten Meister zu finden. Je unschuldiger Cryseyde, je unerfahrener und hülfloser Troilus ist, desto mehr wächst die Rolle dessen, der sie zusammenführt. Pandarus wird hier recht eigentlich zum Kuppler, wie sein Name in dieser Bedeutung der Sprache als Appellativ verblieben ist. Er ist ein älterer Herr von reicher Lebenserfahrung, Cryseydes Oheim, nicht — wie bei Boccaz — ihr Vetter. Die Rolle, welche er spielt, soll nach des Dichters Intention in der innigen Freundschaft, die ihn mit Troilus verbindet, eine Art Entschuldigung finden — ihre Erklärung wenigstens. Wie weit man aus Freundschaft, besonders zu hohen Herren, auf dem Gebiet moralischer Concessionen gehen kann, wie schwer es ist, am rechten Punkt Halt zu machen, hatte Chaucer in seinem Verhältniß zu Johann von Gent vielleicht sattsam erfahren. Mit der größten Objectivität stellt er die Sache dar, doch so, daß der ästhetische Reiz, den er der Figur des Pandarus verleiht, ähnlich wie bei Shaksperes Falstaff, über den Eindruck des moralisch Widerwärtigen hinweg hilft. Mit der nüchternen, etwas cynischen Weltanschauung eines alten Lebemannes verbindet Pandarus eine gute Dosis Naivetät. Und vollkommen naiv läßt Chaucer ihn sein Kupplerhandwerk treiben. Als er Troilus, den sonst ritterlichen, lebenslustigen Jüngling, unter der Wucht eines unaufgeklärten Leidens physisch und moralisch herunterkommen, ja zu Grunde gehen sieht, empfindet er das aufrichtigste Mitleid mit ihm. Und als er nun durch energische Inquisition endlich den Grund seiner Krankheit erfahren hat, als er weiß, daß es einzig die hoffnungslose Liebe zu Cryseyde ist, die ihn quält, da fühlt er sich beruhigt, und sein Entschluß ist gleich gefaßt. Seiner Ansicht nach ist die ganze Sache so viel Lärm nicht werth; doch des Menschen Wille ist sein Himmelreich; dem Manne kann geholfen werden, und Pandarus ist fest entschlossen, ihm zu helfen. Da beginnt er denn seine Thätigkeit und führt sie mit großer Virtuosität siegreich durch.

Er besitzt das nöthige Talent und das nöthige Gefallen am Intriguenspiel und weiß seine Schlauheit hinter der Maske einer etwas derben Gutmüthigkeit und väterlichen Rücksichtslosigkeit geschickt zu verbergen. Vortrefflich verbinden sich mit jenen Eigenschaften die sonstigen Züge, die ihm der Dichter leiht. Eine seltsame Mischung von Polonius, Mercutio und Sancho Pança, ist er geschwätzig, etwas eitel auf seine hausbackene Weisheit, aber zugleich mit gesundem Menschenverstand und Witz reichlich ausgestattet, — eine durch und durch humoristische Figur. Und so dient er der Oekonomie des Dichtwerks auf das vielseitigste. Er ist der Hebel, der die Handlung bis zum Höhepunkt in Bewegung hält, derjenige, der den tragischen Knoten schürzt, und zugleich derjenige, der das komische Element in die Tragödie bringt. Seine realistische Weltauffassung tritt überall der Schwärmerei des Troilus entgegen, wie Sancho Pança zu Don Quijote, Jehan de Meung zu Guillaume de Lorris den Gegensatz bildet, und hilft uns über die Einseitigkeit eines die Welt verkennenden Idealismus humoristisch hinweg, befreit uns von dem erdrückenden Gefühl, womit das Schauspiel einer sich selbst verzehrenden Leidenschaft uns erfüllt. Merkwürdig nun, wie dieser Gegensatz sich zuweilen so gestaltet, daß Pandarus die überlegene Weisheit gegenüber der Kurzsichtigkeit des von seinen Leidenschaften beherrschten Troilus vertritt. Es läßt sich unschwer nachweisen, daß für einige Scenen zwischen Beiden dem Dichter die Gestalten der Philosophie und des eingekerkerten Boetius vorgeschwebt haben; wie denn Pandarus' Reden neben unzähligen volksthümlichen Sprüchwörtern und manchen Blüthen aus verschiedenen Klassikern auch nicht wenige aus der Consolatio enthalten. So versteht der gute Kopf aus Allem seinen Vortheil zu ziehen.

Endlich ist Pandarus die Figur, welche das dramatische Leben der Handlung am meisten entfalten hilft. Wie die tragischen Momente der Fabel, so hatte Chaucer auch die dramatischen Elemente, die in Boccaccios Darstellung versteckt lagen, richtig erkannt. Sein ganzes Talent mußte ihn dahin drängen, sie an's Licht zu ziehen und zur Geltung zu bringen. Fast alle Aenderungen, Umstellungen, Einschaltungen, die er mit seiner Vorlage vornimmt, dienen, wenn auch nicht ausschließlich, so doch zugleich diesem Zweck.

Denn bei ihm greifen alle Räder in einander, schlägt Ein Schlag tausend Verbindungen. Wesentlich in dramatischen Scenen, die manchmal monologischer Art sind, gewöhnlich aber zwischen zwei oder mehr Personen sich abspielen, entfalten sich die Charaktere, entwickeln sich die Situationen. Die zur Verbindung dienenden erzählenden Partien sind ihnen gegenüber von durchaus untergeordneter Bedeutung. Bis auf's kleinste mit realistischer Wahrheit ausgestattet, wirken jene Scenen mit der unmittelbaren Gewalt der Gegenwart, packend, zündend, gar oft das Zwerchfell erschütternd, die Spannung auf's äußerste steigernd. Im fünften Buch, dem letzten, fällt die Darstellung merklich ab. Die Situationen sind zu unerfreulich, zum Theil auch zu undramatisch. Die Episode Cryseyde-Diomed machte dem Dichter kein Vergnügen. Troilus aber ist zur Passivität verurtheilt, und auch Pandarus mit seiner Weisheit zu Ende. Die Gewalt eines tragischen Pathos mächtig austönen zu lassen, war nicht Chaucers Sache. Und nicht jedes tragische Geschick eignet sich für die tragische Muse. Diesem Stoff fehlte die Größe, alles Erhebende. Genug, daß die Kunst des Dichters das Zweideutige, ja Widerwärtige des Gegenstandes durch den Zauber einer realistischen und zugleich hochpoetischen Darstellung zu adeln gewußt hat.

Wie zeigt der Poet sich hier seiner Aufgabe gewachsen! Erwägen wir die Wahrheit in Auffassung und Ausdruck, die Feinheit der Motivirung, die wohl durchdachte Architektonik des Ganzen, und dann die Fülle mannigfaltiger Ideen und Situationen, den erstaunlichen Reichthum und die Biegsamkeit einer Sprache, die, indem sie sich gehen läßt, jedem Gedanken, jeder Situation gerecht wird, den so breit und bequem fließenden und doch jeder charakteristischen Nüance fähigen Fluß der Strophe, so wird der Wunsch, den Chaucer seiner Dichtung mit auf den Weg gibt, uns vollkommen begreiflich: „Und da eine so große Verschiedenheit im Englischen, auch im Schreiben unsrer Sprache herrscht, so bitte ich zu Gott, Keiner möge dich verkehrt abschreiben noch durch falschen Vortrag dein Metrum verderben. Und wo immer du gelesen oder gesungen werdest, gebe Gott, daß man dich verstehen möge."

Troilus und Cryseyde war ein Buch für Gelehrte und Un-

gelehrte, für den Dichter wie für den Philosophen, den Hofmann wie den Mann der That. Der „moralische" Gower und der „philosophische" Strode, denen der Verfasser sein Werk zusandte und in einem Geleite anempfahl, werden jeder von seinem Standpunkt sich daran ergötzt haben. Das Ganze hat doch vielleicht Johann von Gent besser als sie zu würdigen gewußt, und es war nur natürlich, wenn seine Familie das Werk in Ehren hielt. Mit Vergnügen betrachten wir die zierlichen Schriftzüge und den reichen Arabeskenschmuck jener Troilushandschrift, die Johanns Enkel, der spätere Sieger von Azincourt, als Prinz von Wales in Besitz hatte, und gern vergegenwärtigen wir uns dabei, wie dasselbe Gedicht, welches den Helden zur Zeit seiner ausgelassenen Jugend begeisterte, auch auf den größen Sänger dieses Helden, auf Shakspere einen mächtigen Eindruck gemacht hat. Es ist nicht zu verwundern, wenn Sidney, der die hohe Mission der Dichtkunst mit edler Wärme schilderte zur Zeit, wo das große Zeitalter der englischen Poesie sich eben morgenröthlich ankündigte, mit Bewunderung auf den Dichter des Troilus blickt, der in einem so finstern Jahrhundert mit solcher Sicherheit den rechten Weg gefunden habe.

Diese entwickelte Kunst, neben der das Können der meisten Zeitgenossen kindlich oder auch kindisch erscheint und sogar eine Leistung wie „Herr Gawein und der grüne Ritter" sich wie der Versuch eines Jünglings ausnimmt, läßt uns ermessen, wie viel Chaucer der italienischen Renaissance verdankt, deren erster englischer Zögling er — freilich nicht als Gelehrter, wohl aber als Dichter — genannt werden muß.

IX.

Nicht selten geschieht es im Leben der Natur wie der Menschheit, daß gleichzeitig mit gewaltigen Ereignissen, die sich an irgend einem Punkt der Erde vollziehen, an entfernter Stelle in verkleinertem Maßstabe Verwandtes in die Erscheinung tritt, ohne daß ein directer Zusammenhang immer nachweisbar oder auch nur vorauszusetzen wäre. Vielfach handelt es sich nur um ähnliche

Ursachen, die unter gleichartigen Bedingungen denselben Gesetzen gemäß wirksam werden. Zu dieser allgemeinen Betrachtung fühlt man sich angeregt durch die Wahrnehmung, daß — so einsam die Höhe ist, die Chaucer in seinem Vaterland als Jünger der großen Italiener erstiegen, — dennoch zu seiner Zeit in England Tendenzen sich geltend machen, welche die gleiche Richtung haben mit der mächtigen Bewegung der Geister in Petrarcas Heimath.

Die Mehrzahl der englischen Gelehrten jenes Jahrhunderts pflegten freilich die Wissenschaft der Schule innerhalb der herkömmlichen Schranken und in den überlieferten Formen. Jedoch wie ein Hauch der neueren Zeit geht von einer Erscheinung wie Richard Aungerville, Bischof von Durham († 1345) aus. Sein Wissensdurst, seine Bibliophilie haben einen durchaus humanistischen Anstrich, und wohlthuend berührt uns sein Mitgefühl für arme Studirende, denen er die Mittel zum Leben und zum Studium zu schaffen bemüht war. Gerne lesen wir im achten Capitel seines „Philobiblion" die Schilderung von seinem Sammeleifer und der Art, wie er ihn zu bethätigen wußte, von der Freude, die sein Herz in Paris, „dem Paradies der Welt", mit seinen herrlichen Bibliotheken, seinen akademischen Wiesen empfand. Im vollsten Einklang mit solchem Streben steht dann die Apologie der Dichtung, der er sein dreizehntes Capitel widmet. Durchaus humanistisch wirken auch seine Anspielungen auf das klassische Alterthum, dem er mit Vorliebe seine Exempel entnimmt, und manche gelungene Wendungen seiner Satire gegen die herrschende Unwissenheit: wenn er zum Beispiel (Cap. 4) die Bücher sich beklagen läßt über die bösen Zeiten der Gegenwart, wo sie aus dem Innern des Hauses zur Thür hinausgeworfen werden und ihre Stelle von Hunden, Vögeln und dem zweibeinigen Thier, das man Weib nennt, eingenommen sehen. Dieses Thier sei stets ihr Feind gewesen: sobald es sie in einer Ecke, unter der schützenden Decke eines Spinngewebes erblicke, ziehe es sie mit gerunzelter Stirn und rauhen Worten an's Licht, verhöhne sie als unnütz und rathe dazu, sie gegen Kleidung, Putz und ähnlichen Tand einzutauschen.

Durch Petrarca erfahren wir, daß er einmal mit Richard, der damals im Auftrage seines Königs politische Geschäfte mit der

Curie verhandelte, ein gelehrtes Gespräch über das Thule der Alten hatte. Einen nachhaltigen Eindruck von dieser Begegnung scheint Aungerville jedoch nicht davon getragen zu haben; denn, in die Heimath zurückgekehrt, ließ er das gegebene Versprechen, Petrarcas Zweifel über diesen Punkt aus seinem reichen Bücherschatz heraus zu befriedigen, unerfüllt.*)

Richards Bibliothek ging seinem Vermächtniß zufolge auf das von Mönchen seines Bisthums i. J. 1290 begründete Durham-College zu Oxford über, wo unter Heinrich IV. geeignete Räume zu ihrer Aufbewahrung geschaffen wurden und wo sie bis zur Zeit Heinrichs VIII. verblieb. Es treten uns hier die Anfänge jener großen Bücherſammlungen und jener bedeutenden Universitätsstiftungen entgegen, die im fünfzehnten Jahrhundert die Ausgangspunkte und Pflanzstätten des englischen Humanismus wurden. In diesem Zusammenhang dürfen zwei wichtige Schöpfungen aus Chaucers Zeit, beide von Wykeham, Bischof von Winchester, herrührend, nicht übergangen werden: das 1379 in's Leben gerufene, reich ausgestattete New-College zu Oxford und die damit in Verbindung stehende, zur Vorbereitung auf das akademische Studium dienende Lateinschule zu Winchester.

Die lateinische Poesie unter Richard II., deren wichtigste Erzeugnisse der Darstellung zeitgeschichtlicher Begebenheiten oder der satirischen Schilderung politischer, kirchlicher, socialer Zustände gewidmet sind, läßt zum Theil gleichfalls einen, wenn auch leisen, Hauch humanistischen Geistes verspüren. Ein Zusammenhang mit der Renaissancebewegung der angevinischen Zeit ist unleugbar vorhanden. Wie Richard Aungerville in seinem Philobiblion Johann von Salisbury citirt, so sind diesen späteren Poeten die Werke eines Nigellus oder eines Galfrid von Vinsauf geläufig.

Noch immer erfreuen sich leoninisch gereimte Hexameter und Pentameter großer Beliebtheit. Das politisch-religiöse Pamphlet bedient sich auch gerne der freieren Formen des Vagantenliedes. Manche Producte dieser Gattung verrathen nach Form und Inhalt sogar den Einfluß ähnlicher englischer Lieder, wie auch beide Sprachen

*) Petrarca selber tröstete sich damit, daß Richard die Frage nicht zu lösen vermocht oder keine Zeit gefunden, sein Versprechen zu erfüllen.

sich nicht selten zur Herstellung eines wunderlichen Ganzen verbinden. Daneben macht sich aber doch auch der Sinn für reinere Kunstform, ein engerer Anschluß an die klassischen Muster bemerklich, besonders in der Behandlung des mit Vorliebe gepflegten Distichons.

Unter den Bestrebungen letzterer Art nehmen die von John Gower, dem uns bereits wohlbekannten, ausgehenden vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Seit der Zeit, wo seine ersten französischen Balladen an's Licht traten, waren bereits mehrere Jahre verflossen. Inzwischen war Chaucer ihm näher getreten, und es hatte sich zwischen den Dichtern ein Freundschaftsverhältniß herausgebildet, das für beide Theile nicht unfruchtbar geblieben ist. Das älteste Zeugniß dieser Freundschaft liegt in einer Urkunde vom 21. Mai 1378 vor, wo Chaucer, im Begriff nach Mailand zu reisen, John Gower und Richard Forrester zu seinen Rechtsbevollmächtigten einsetzte. Fünf bis sechs Jahre später mag die Widmung des Troilus an Gower und Strode fallen.

Der Dichter der französischen Balladen war inzwischen in seiner Weise thätig gewesen. Ein großes Werk in französischer Sprache, — wir dürfen annehmen: in kurzen Reimpaaren, — das vielleicht noch unter der Regierung Eduards III. aus seiner Feder floß, ist bisher nicht wieder aufgefunden worden, und wir wissen darüber nur das, was wir einer zeitgenössischen lateinischen Notiz über Gowers Hauptwerke entnehmen können. Darnach führte das Werk den Titel Speculum meditantis und handelte in zehn Büchern von Lastern und Tugenden, sowie von den verschiedenen Stufen (doch wohl Lebenssphären) dieser Welt mit der Absicht, dem Sünder den Weg zu zeigen, auf dem er zur Erkenntniß seines Schöpfers zurückkehren solle. Es war also ein religiös-moralischer Tractat, wie uns das Mittelalter in Prosa und Versen deren so manche hinterlassen hat, vielleicht auch — denn dies liebte Gower — von einer Satire auf alle Stände durchzogen.

Der Bauernaufstand d. J. 1381 machte dem Dichter, dessen engere Heimath von den Schrecknissen jener Tage vorzugsweise heimgesucht wurde, einen gewaltigen Eindruck. (Er schauderte bei dem Gedanken an die Gefahr, der Staat und Gesellschaft nur mit Mühe entgangen;) und der Abgrund, der sich da seinen

Blicken gezeigt hatte, war durch den Sieg der Staatsgewalt in keiner Weise geschlossen. Noch immer gähnte er und drohte dem hart an seinem Rande schwebenden Gemeinwesen Verderben. Denn Gower war nicht oberflächlich genug, jene gewaltige Bewegung auf ganz besondere und zufällige Ursachen zurückzuführen. Sie war ihm wesentlich ein Symptom einer weitverbreiteten Krankheit, eine strafende Mahnung des Himmels. Die politischen Irrthümer der Regierung, die ungesunden socialen Verhältnisse, die Mißbräuche, die in der Kirche wucherten, die unter Klerikern und Laien weitverbreitete Unsittlichkeit — hierin lag das eigentliche Uebel. So beschloß er, in seiner Vox clamantis der Welt zugleich ein Bild jener Schreckenstage, behufs Erregung heilsamer Furcht, und einen Spiegel vorzuhalten, in dem sie ihre eigene Gestalt und ihr innerstes Wesen schaudernd erblicken sollte. Man sieht, seine Tendenz fiel wesentlich mit derjenigen zusammen, welche Langlands berühmter Dichtung zu Grunde liegt. In der Ausführung des Plans jedoch zeigt sich die Verschiedenheit im Naturell beider Dichter. Der Seher und der Satiriker hangen bei Gower weniger eng zusammen als bei seinem Vorgänger, ihre Verbindung erscheint vorzüglich als ein Product der Reflexion. Die Vision, die uns den Bauernaufstand vorführt, umfaßt nur den ersten Theil des Gedichts. In den folgenden Abschnitten ist diese beliebte Form aufgegeben, und wenn schon der Dichter vorgibt, nur das zu künden, was ihm eine Stimme von oben sagte, so entsteht hieraus doch keine dauernde Illusion, die seiner Satire einen geheimnißvollen Nimbus verliehe.

Eigenthümlich ist der Eindruck der Allegorie im ersten Theil: traumhaft verworren, beängstigend, mehr suggestiv als plastisch — nicht ohne bedeutende Wirkung. Die Menschen erscheinen in Thiergestalten, und die einzelnen animalischen Typen verleugnen ihre Natur, in wilder Leidenschaft und gewaltiger Aspiration grauenvoll über sich selbst hinauswachsend. Manche Einzelheiten sind treffend ersonnen, und das Ganze ist recht lebendig, wenn es auch kein einheitliches Bild gewährt.

Den Uebergang zu der Hauptmasse des Gedichts bilden Reflexionen über das Geschick des Menschen und der Welt, Erörterungen über die Berechtigung der Klagen, zu denen das Walten

der Fortuna Anlaß zu geben scheint. Gowers Philosophie ist eine sehr einfache; viel leichter als Chaucer wird er mit dem Welträtheſel fertig. Er steht auf einem alttestamentlichen Standpunkt und faßt Mißgeschick, Leiden als eine Strafe für die Sünde, Glück als eine Belohnung der Tugend auf. So ergibt sich der Umblick in der sittlichen Welt seiner Zeit, die Satire auf alle Stände, von selber. Was der Satiriker vorbringt, ist der Hauptsache nach Altbekanntes; denn die Menschen ändern sich wenig, und für viele Einzelheiten konnte der Dichter bei älteren und jüngeren Vorgängern borgen. Doch fehlt es nicht an originellen, wohlgelungenen Zügen, und Einkleidung und Ausführung verrathen den klaren, gescheuten, wenn auch nicht besonders tiefblickenden, Kopf und den formgewandten, obwohl etwas pedantischen, Poeten. Manche Schilderungen zeigen Zustände, Lebensverhältnisse der Zeit in hellerem Licht, als sie uns sonst erscheinen. Das Ganze bildet ein mit kräftigem Pinsel aufgetragenes, durch drastische Züge belebtes Sittengemälde, in ernstem Sinne und löblichster Absicht entworfen, mit gewissenhaftem Fleiß, nicht ohne Witz, ausgeführt. Eine gewisse Universalität historischer Anschauung verbindet sich mit wärmster patriotischer Gesinnung und einem kräftigen sittlichen Pathos, die sich mitunter in energischer Mahnung und Apostrophe Luft machen. Auch an den jungen König richtet der Dichter ernste Worte, wennschon mit Lobesäußerungen über seine geistigen und körperlichen Gaben verflochten, und mit dem Hinweis auf seine Jugend, die Vieles zu entschuldigen vermöge und die dem Dichter, trotz mancher Besorgniß, schließlich Hoffnung für die Zukunft einflößt.

Ihre schärfsten Pfeile richtet Gowers Satire, wie das so üblich und geboten war, gegen die kirchlichen Zustände, gegen Klerus und Orden. Der mit diesem Zweig mittelalterlicher Litteratur weniger vertraute Leser könnte zuweilen glauben, einen Wiclifiten reden zu hören. Allein Gower, so dringend er eine Reform der Kirche fordert, ist bei seiner orthodox-conservativen Gesinnung von Wiclifs Standpunkt weit entfernt. Bemerkenswerth freilich ist die Reserve, die er in der Vox clamantis dem Reformator und seinem Anhang gegenüber beobachtet, während er sie in späteren Schriften direct und rücksichtslos angreift.

Recht allgemein gehalten ist die Satire in dem den Wehrstand, die Ritterschaft betreffenden Abschnitt. Wir lernen hier eher das Ritterideal, das dem Dichter vorschwebt, als die zeitgenössische Wirklichkeit kennen: so sollte der Ritter sein und so war er früher, während jetzt Habgier und weltliche Neigungen das Ehrgefühl aus der rechten Bahn lenken und die christliche Gesinnung ersticken. Unter den Gefahren, die dem Ritter drohen, steht die Verführung durch weibliche Reize obenan. Recht bezeichnend für Gower, der ein strenger Sittenprediger und zugleich ein weltmännischer Poet war, ist die Vorliebe, mit der er das Bild einer solchen Sirene eingehend und verführerisch darstellt.

An die Satire auf alle Stände reiht sich, durch die Vision des Nebukadnezar eingeführt, eine zusammenfassende Betrachtung derjenigen Laster, welche das letzte Weltalter, die Zeit des Dichters, vorzugsweise charakterisiren; und diese leitet zu einer systematischen Abhandlung der sieben Hauptsünden über. Man sieht, der Dichter steht durchaus im Bann der mittelalterlichen Darstellungsformen, die er zwar äußerlich zu combiniren, nicht aber organisch zu verbinden weiß.

Der Schüler der Alten, der Jünger Virgils und Ovids, verräth sich nur in der Ausführung des Einzelnen, in mancher Reminiscenz, in Schilderung und Ausdruck, in der Behandlung des Verses. Auch hier mischt sich noch manches mittelalterliche Element ein: die oft zu weit getriebene Vorliebe für das Wortspiel und überhaupt für lautlichen Gleichklang, vielfach ein bedenklicher Mangel an Rücksicht auf die Quantitätsgesetze. Doch wird der Rhythmus des klassischen Distichons kaum je durch vollen leoninischen Reim zerstückelt; der Fluß der Verse, die Gliederung der Perioden ruft, trotz mancher steifen oder harten Wendung, doch recht oft eine klassische Illusion hervor; und mit wesentlich antiken Mitteln erreicht der Dichter nicht selten treffende Energie des Ausdrucks und wirkliche Poesie der Schilderung. Recht lieblich ist u. a. das Landschaftsgemälde, welches das Gedicht eröffnet und die folgende unheimliche Darstellung durch den Contrast hebt.

Im Ganzen steckt Gower, trotz seiner humanistisch angehauchten Sprache und Versification, tief im Mittelalter. Von der Anschauung

des Alterthums, welche sich den ältesten Humanisten Italiens erschlossen hatte, ist er durch eine breite Kluft getrennt. Von der Art, wie jene ihre klassische Bildung für ihre Schöpfungen in der Muttersprache zu verwerthen wußten, hat er keine Ahnung.

Hier zeigt sich der ganze Vortheil, den der geniale Dichter des Troilus, indem er dem heimathlichen Idiom treu blieb, aus dem Studium der ihm die Antike vermittelnden Italiener zog. Neben und noch vor Boccaz ist es wesentlich Dante, bei dem der englische Poet in die Schule gegangen. Im Troilus, wie überhaupt in Chaucers reiferen Werken, erinnert die Darstellung, so oft sie sich auch wie eine einfache Uebersetzung des Filostrato gibt, in ihrem Gesammtcharakter weit mehr an Dantes als an Boccaccios Stil. Gelegentlich zeigt sich die Vorliebe für die Divina commedia auch darin, daß ein ihr entnommenes Gleichniß an Stelle des in der Vorlage verwendeten tritt. Dies ist jedoch nicht das Wichtigste. Unter Dantes Einfluß geschah es, daß Chaucer seinen Stoff als einen tragischen auffaßte; und wenn die weitreichenden Consequenzen seiner Auffassung auch nicht alle in der von dem Meister vorgetragenen, naiven Definition der Tragödie implicirt waren, so war es doch vornehmlich das Studium der göttlichen Komödie, an dem der Jünger seine künstlerische Einsicht vertieft hatte. Die strenge Gliederung der Troilus-Tragödie, welche deren ganzen Charakter so energisch bestimmt, ist ohne allen Zweifel zu einem guten Theil auf Dantes Lehre und Beispiel zurückzuführen. Es ist dies schon aus den Proömien zu den einzelnen Büchern ersichtlich, die nach der Vorschrift des großen Italieners gestaltet sind und auch directe Anklänge an dessen eigene Proömien enthalten.

In Einem Punkte indeß unterschied sich Chaucer gleichmäßig von Dante und von Gower. Seine Muse zeigte sich den großen, die Zeit bewegenden Fragen durchaus abgewandt. Weder in der Politik noch in religiösen Dingen pflegte sie Partei zu ergreifen. Wenn Gower Menschen und Verhältnisse gern aus der Vogelperspective historischer Betrachtung anschaut, so interessirt Chaucer an der Geschichte wie an der Sage nur das elementar Poetische, das in interessanten Individuen und Begebenheiten zu Tage tretende allgemein Menschliche, Typische; und wenn Gower, nicht weniger

als Dante und Petrarca, es liebt, als der Sittenprediger seiner Zeit aufzutreten, so ist das Welt- und Zeitbild, welches Chaucers Dichtungen enthüllen, rein künstlerischer Anschauung und Absicht entsprungen. In den bis dahin betrachteten Werken des Dichters ist auch die Wahl der Stoffe für jene Tendenz seines Geistes charakteristisch. Ihre ideale oder doch im höchsten Grade fictive Natur, die uns bald in eine allegorische Traumwelt, bald auf den Boden der Sage oder Legende versetzt, steht in merkwürdigem Gegensatz zu dem Realismus in Behandlung und Ausführung. Chaucers Humanismus hatte einen durchaus beschaulichen und künstlerischen Charakter, einen praktischen nur insofern, als sich der Humanismus bei ihm in Humanität umsetzte. Zwischen den Anforderungen des Tages, den Arbeiten im Dienst seiner Amtspflicht und dem Cultus der Muse ging in seinem Leben eine scharf bestimmte Grenzlinie.

Und immer ausschließlicher nahm der Dienst der Muse des Dichters ganze Muße in Anspruch. Immer mehr isolirte er sich in seinen Erholungsstunden von der Welt. Die Zeit, über die er zu verfügen hatte, war ihm zu karg zubemessen, als daß er geselligem Verkehr, so wenig er diesem abhold war, einen Theil derselben hätte opfern mögen. Sogar seiner innigen Liebe zur Natur, dem Hang, in ihrem Genuß zu schwelgen, an ihrem Busen zu träumen, gab er nur selten nach — an Feiertagen oder wenn der Mai den Gesang der Vögel zurückbrachte und die Blumen aller Orten hervorsprossen. In der Regel schloß er sich nach beendetem Tagewerk, wenn er seine Rechnungen fertig gestellt, in seine Stube ein und nahm irgend ein Buch vor; still wie ein Stein saß er da und studirte, bis ihm die Augen versagten. So kam er sich selber wie ein Eremit vor — bis auf die Abstinenz, der er niemals huldigte. Zog er die Summe seines Lebens, so mußte er fast Mitleid mit sich selber empfinden: ein Liebesdichter, dem nie das erhoffte Liebesglück zu Theil geworden; ein weltfreudiges, nach neuen Eindrücken und Erfahrungen stets dürstendes Gemüth, das zum Einsiedlerleben verdammt war; ein begeisterter Jünger der Wissenschaft und Poesie, dem die trockenste Berufsarbeit die besten Lebensjahre, fast alle Tagesstunden raubte. Was half ihm sein Fleiß, sein Talent? Was

hatten ihm seine Leistungen schließlich eingetragen? Eine gewisse Popularität, die Anerkennung einiger feineren Geister. Ob die Nachwelt ihm geben würde, was ihm die Mitwelt versagte? Ob sein Name in unverwelklichem Ruhm erglänzen würde, wie der seiner großen Meister, wenn sein Gebein längst zu Asche geworden?

Freilich, wenn er in einsamen Stunden las oder concipirte, da ward es ihm hell im Busen, und die enge Zelle schien sich zu erweitern. Er dünkte sich allein in einem leuchtenden, durchsichtigen Tempel, von kunstfertiger Hand reich geschmückt, bevölkert mit den hehren Bildern, die ihm seine Lieblingspoeten überlieferten. Da war das brennende Troja, da waren Aeneas und Dido. Sobald er jedoch aus jenem Zauberkreis heraustritt, findet er sich in trostloser Oede, wie in einer endlosen Sandwüste. Nicht selten mögen ihm trübe Stunden gekommen sein, die ihm jenes Gefühl erregten. Doch nicht dauernd blieb er in ihrem Bann befangen. Philosophische Betrachtung, wie er sie mit Hülfe des Boetius und Dantes üben gelernt, helfen ihm darüber hinweg. Adlergleich trägt ihn die Contemplation zu den Sternen, zeigt ihm die Kleinheit und Nichtigkeit dieser irdischen Welt, macht ihn auf den Schatz aufmerksam, den er in sich trägt, die dichterische Phantasie, die ihm eine neue, schönere Welt erschafft, die Kraft, welche großen Thaten Unsterblichkeit verleiht. Im Geiste baut er sich die Burg der Fama auf, wie sie daliegt auf höchst vergänglicher Grundlage, auf einem Felsen von Eis. Vor dem Strahl der Sonne zerschmelzen die in jenen Felsen eingeschriebenen Namen, während die auf der Nordseite prangenden, obschon aus alter Zeit, so frisch sind, als wären sie eben erst eingegraben: besser im Unglück als im Glück gedeiht ein dauernder Ruhm. Spielleute, Sänger, Gaukler, Posaunenbläser umgeben rings das wunderbar prächtige Schloß, dessen schön gearbeitetes Thor nicht weniger dem Zufall als überlegender Kunst sein Dasein verdankt. Im Innern leuchtet Alles von Gold und Edelsteinen. Auf hohem, aus einem Karfunkel gestalteten Throne sitzt die Göttin Fama mit ihrem glänzenden Goldhaar, ihren unzähligen Augen, Ohren, Zungen, ihren beschwingten Füßen; in einem Augenblick wächst sie von Pygmäenmaß zu Riesengröße. Lieblich erklingt der Gesang der

Musen, welche der Göttin huldigen. Auf ihren Schultern trägt Fama die Wappen und die Namen Alexanders und Hercules'. Zwei Reihen aus verschiedenem Metall gewirkter Säulen dienen großen Dichtern und Historikern als Fußgestell, in deren Werken große Thaten fortleben: Flavius Josephus; Statius; der „große Homer", mit Dares und Dictys, mit Lollius — so pflegte Chaucer den Sänger des Filostrato zu nennen — mit Guido von Colonna und Galfrid von Monmouth; der „lateinische Poet Virgil;" „der Venus Schreiber Ovid;" Lucan; Claudian und unzählige Andere. Gedrängte Schaaren von Menschen, die sich der Göttin Gunst erbitten, füllen abwechselnd die Halle. Nur Wenige wünschen Vergessenheit, fast Alle begehren Ruhm oder doch — wie Herostratus — einen, wenn auch noch so schlechten, Ruf. Ohne Rücksicht auf das Verdienst, doch ohne dem Verdienst feindlich zu sein, nur von ihrer augenblicklichen Laune beherrscht, gewährt oder verweigert die Göttin die Bitten der Sterblichen, oder thut auch das gerade Gegentheil dessen, warum sie gebeten wird. Fama verfährt eben nicht anders als ihre Schwester, Frau Fortuna: der Ruf, der Ruhm hängt zum großen Theil von zufälligen Umständen ab.

Und wie verhält es sich mit dem lauten Markt des Lebens, dem der Dichter ferne steht? Was kann diese Entbehrung ihm bedeuten, dem die Bilder seiner Phantasie so wirklich sind als die Wirklichkeit selber? Und welchen Werth haben die Neuigkeiten, die man sich auf dem Weltmarkt erzählt, für den, der mit philosophischer Ruhe in das Innere des Getriebes blickt, wo sie entstehen und Gestalt gewinnen? In jenem rastlos sich drehenden Hause, wo die Gerüchte sich bilden (the hous of Rumour), sieht Chaucer, wie ein Jeder sich beeilt, das kaum Gehörte weiter zu erzählen; wie eine Nachricht, von Mund zu Mund fliegend, immer wächst, um dann durch eine der unzähligen Oeffnungen des Hauses in die weite Welt hinauszuschlüpfen. Er sieht, wie eine Wahrheit und eine Lüge, sich an demselben Ausgang begegnend, so lange um den Vortritt streiten, bis sie zusammen zu Einer Nachricht sich vereinigen. Er erblickt auch jene Klassen der Gesellschaft, welche namentlich Gerüchte und Lügen verbreiten: Schiffer, Pilger, Ablaßkrämer, Couriere, Boten. Er gewahrt, wie Alles rennt, sich drängt und

stößt, um neue Nachrichten zu erhaschen, zumal wenn sie Liebesgeschichten betreffen.

Alles, was er über die Fama — Ruhm wie Gerücht — erfährt, gibt ihm Grund genug, sich zu resigniren, mit seinem Geschick sich auszusöhnen und gleichmüthig in die Zukunft zu blicken.

So stellte Chaucer in dem liebenswürdig bedeutenden Gedicht das Haus der Fama einen Proceß geistiger Selbstbefreiung mit heiterer Laune und feiner Kunst dar, indem er durch die Darstellung selber seine Befreiung vollendete. Keine zweite unter seinen Dichtungen hat einen so persönlichen Charakter wie diese, welche den Höhepunkt einer Kunstgattung in der mittelenglischen Poesie bezeichnet. Die Allegorie wächst hier aus der Grundidee des Werkes so unmittelbar heraus, daß sie, trotz der bis in das kleinste Detail gehenden Ausführung, vollkommen durchsichtig bleibt und, weil die innere Wahrheit des Dargestellten sich dem Leser gleichsam aufdrängt, nirgendwo den Eindruck der Willkür aufkommen läßt. So geistvoll das Ganze entworfen und gestaltet ist, wir fühlen, daß hier mehr als ein Spiel des Geistes vorliegt, daß eine reiche und tiefe Individualität dem Triebe gehorcht, die sie beherrschende Stimmungen und Anschauungen auszusprechen, und bei der Wahl der Ausdrucksform von einer gewissen Nothwendigkeit gelenkt wird.

Diese Nothwendigkeit setzt sich in der That aus mehrfachen Elementen zusammen; ein sehr wesentliches bildet die geistige Atmosphäre, die den Dichter in Folge seiner Studien, seiner Lectüre umgibt. Der erste Gesang mit seiner ausführlichen Beschreibung der Wandgemälde im Glastempel legt ein sprechendes Zeugniß ab von dem fleißigen Studium, das Chaucer der Aeneis gewidmet hatte. Auch für die Figur der Fama bot Virgil dem Dichter die Grundlinien, und wo jene Quelle versagte, trat Ovid ergänzend ein. Bei der Darstellung der Luftreise drängen sich Reminiscenzen aus den verschiedensten Autoren: Ovid, Ciceros Somnium Scipionis, Alanus de Insulis, Martianus Capella. Auf die Conception der Grundidee hat Boez entschieden eingewirkt; mehr noch als er Dante, dessen Vorgang zugleich Einkleidung und Gliederung des Gedichts wesentlich bestimmt und der Darstellung zahlreiche Motive und Ausdrucksmittel zugeführt hat.

Gegen den Schluß des Troilus hatte der Dichter, von seinem Werke Abschied nehmend, gesagt: „Geh, kleines Buch, geh, meine kleine Tragödie! Und möge mein Schöpfer mir vor meinem Tode die Kraft verleihen, irgend eine Komödie zu dichten!“ Recht bald ging dieser Wunsch, wenigstens dem Buchstaben nach, in Erfüllung. Das „Haus der Fama“ ist nach der jenem Passus zu Grunde liegenden Auffassung eine Komödie und als solche durch die göttliche Komödie hervorgerufen: aus schlimmem Anfang entwickelt sich durch die Führung höherer Mächte das Gute. Wie mehrere Parallelstellen, Invocationen und dergleichen, beweisen, war Chaucer sich bewußt, eine Art Gegenstück zu Dantes gewaltiger Dichtung zu liefern. Freilich ein Werk von ganz verschiedenem Charakter: neben einem Palast ein Haus, das in kleinem Maßstab denselben Grundriß zeigt, zu beschränkten Zwecken bescheiden eingerichtet, leicht gezimmert, mit heiterer Laune, scheinbar aus dem Stegreif ausgeschmückt; das Erzeugniß einiger Wochen, nicht eines Lebens; ein Werk, das sich zu jenem Vorbild ähnlich verhält, wie das launenhafte Wesen der Frau Fama zur ewigen Gerechtigkeit Gottes.

So erklärt sich auch, wie Chaucer gerade in diesem Werke noch einmal zu der Versform zurückgriff, die seiner voritalienischen Periode geläufig gewesen, seither aber nicht weiter von ihm angewandt worden war. Der leichte Fluß des kurzen Reimpaars stimmt vortrefflich zu dem anspruchslosen Ton, in dem der Dichter behaglich, scheinbar ohne jede Anstrengung, einen reichen Inhalt in seiner ganzen Fülle auf das anschaulichste und lebendigste entwickelt.

X.

Die Klage über Mangel an Muße, die Chaucer im Haus der Fama geäußert, sollte nicht ungehört verhallen. Das Gedicht scheint im Jahre 1384 entstanden zu sein: bereits zu Anfang des folgenden Jahres wurde dem Dichter eine große Erleichterung gewährt in der Ermächtigung, seine Geschäfte als Zollcontroleur durch einen ständigen Vertreter besorgen zu lassen. Allem Anscheine nach hatte er diese Gnade der Vermittlung der Königin zu

verdanken; (denn diese war es, welche die neugewonnene Muße des Dichters durch einen ehrenvollen, seiner und ihrer würdigen Auftrag zunächst in Anspruch nahm.)

Die höchst realistische Lebensauffassung, die im Troilus und im Rosenroman zu Tage trat, insbesondere die nüchterne Skepsis in der Beurtheilung der geschlechtlichen Liebe und weiblicher Treue, hatte bei manchen Damen des Hofes großen Anstoß erregt; und die Königin selber wird es im Herzen bedauert haben, so große Kunst an die Darstellung so unerfreulicher, für das weibliche Geschlecht so wenig ehrenvoller Gegenstände verschwendet zu sehen. Zur Sühne befahl sie dem Dichter in ihrer anmuthig gewinnenden Weise, jetzt ein Buch zur Verherrlichung der Liebe und der Frauen zu schreiben. Chaucer kam dieser Auftrag keineswegs ungelegen. Bei der Vielseitigkeit seiner Anlagen war er niemals, sowenig in diesem wie in anderen Punkten, zum wirklichen Unglauben vorgedrungen; das ewig Weibliche zog ihn vielmehr mächtig an; der Jungfrau Maria widmete er einen rührenden Cultus; Erscheinung und Haltung der jungen Königin hatte ihm den tiefsten, wohlthuendsten Eindruck gemacht. Gerne gab er sich ihrem Einfluß, der das Parlament der Vögel ins Leben gerufen, wieder hin und verließ zeitweilig die vom Herzog Johann bevorzugte Richtung. Mit Erbauung hatte er mehr als einmal Ovids Heroiden und ähnliche Schriften gelesen, auch schon seit dem Buch von der Herzogin litterarische Pläne entworfen, in deren Mittelpunkt ideale Frauengestalten standen. Jetzt, wo der Auftrag der Königin mit der Gnade, die ihm Muße gewährte, zusammentraf, machte er sich fröhlich an die Arbeit.

Zum ersten Mal in seiner Laufbahn sollte er eine Sammlung von Erzählungen schreiben, somit ein Werk von der Art, wie das Alterthum ihrer manche überliefert und das Mittelalter, auf heiligem wie auf profanem Gebiet, in verschiedenen Varietäten eine noch größere Anzahl zu Tage gefördert hatte. Boccaccio allein, der unserem Dichter von sämmtlichen Vorgängern am nächsten stand, hatte deren mehrere hinterlassen: darunter die lateinische Prosaschrift De mulieribus claris, deren Inhalt sich mit der Tendenz des von Chaucer zu schreibenden Werkes nahe genug berührte.

In englischer Sprache hatte, außer dem Novellenkranz der Sieben weisen Meister, namentlich der Legendencyclus Bearbeitung gefunden. Trotz der durchaus weltlichen Stoffe, die es zu behandeln galt, knüpfte Chaucer an die Idee eines Legendariums an. „Cupidos Heiligenlegende" nennt er in einer späteren Dichtung das uns als die Legende von guten Frauen bekannte Werk, und die einzelnen Heldinnen faßt er als Märtyrerinnen der Liebe. Denn ein tragischer Ausgang des Geschicks jener in treuer Liebe ausharrenden Frauen, deren selbstloser Hingebung oder standhafter Keuschheit meist die Falschheit und der rücksichtslose Egoismus der Männer gegenüber gestellt wird, stand dem Dichter wenigstens als die Regel wohl von vornherein fest.

Der von Chaucer entworfene Plan umfaßte die Legende von zwanzig Heldinnen. Die Reihe wird eröffnet von Cleopatra, der Königin, die den Fall des Antonius nicht überleben mochte. Den Schluß sollte die Geschichte einer anderen Königin bilden, der als Muster edler Weiblichkeit und ehelicher Treue Alle überstrahlenden Alceste, unter deren Bild der Dichter seine hohe Gönnerin, Englands jugendliche Herrscherin selbst zu feiern gedachte. In ähnlicher Weise hatte Boccaz sein Buch von berühmten Frauen mit der Geschichte einer zeitgenössischen Königin beschlossen,*) der er sein Werk, wenigstens indirect, widmete. In Betreff der Wahl seiner übrigen Heldinnen und der Reihenfolge ihrer Behandlung mag Chaucers Plan im Verlauf der Zeit kleinere Modificationen erfahren haben. So scheint die uns in der Sammlung überlieferte Legende der Philomene (Philomele) in dem ursprünglichen Entwurf keine Stelle gefunden zu haben, wie sie auch in den, allerdings dehnbaren, Rahmen des Ganzen nicht recht hineinpaßt. Von Anfang an aber war des Dichters Augenmerk vorzugsweise auf Stoffe aus dem klassischen Alterthum, aus der antiken Geschichte und besonders der antiken Sage, gerichtet; Ovids Heroiden schwebten ihm als das Werk vor, welches das Hauptcontingent zu seinen Heldinnen zu stellen hätte.

Der ziemlich umfassende Plan wurde nur etwa zur Hälfte

*) Johanna, Königin von Jerusalem und Sicilien.

ausgeführt. Nur die Geschichte von zehn Frauen ist uns, in neun Legenden, überliefert, und triftige Gründe, die sich zum Theil auf positive Zeugnisse stützen, berechtigen zu der Annahme, daß Chaucer das Werk nicht weiter fortgeführt hat. Freilich läßt der Autor selber in einer späteren Dichtung eine Anzahl anderer Legenden als zu jenem Werk gehörig und bereits vorhanden anführen; jedoch es unterliegt kaum einem Zweifel, daß wir hierin nur eine dichterische Anticipation zu erkennen haben, die sich leider als trügerisch erwies. Offenbar war dem Dichter, als er jene Stelle schrieb, seine Legende von guten Frauen wieder in lebendige Nähe gerückt, und hegte er die Absicht und die Hoffnung, sie über kurz oder lang zu vollenden. Wie so viele andere Hoffnungen und Entwürfe seiner späteren Zeit, wurde auch diese mit ihm zu Grabe getragen.

Das vorhandene Fragment wird von einem Prolog eingeleitet, welcher Anlaß und Plan des Ganzen in geistvollster und anmuthigster Weise darstellt. Zum letzten Male bedient sich Chaucer hier der herkömmlichen Form der allegorischen Vision. Wir befinden uns zu Anfang des Wonnemonds. Der Dichter, der den ganzen Tag auf der Wiese zwischen den Blumen zugebracht, dem Gesang der Vögel gelauscht und seine Lieblingsblume, das Maßliebchen, andächtig betrachtet hat, findet sich im Traum in derselben Lage wieder. Da sieht er aus der Ferne den Liebesgott herankommen. Er führt eine Königin an der Hand, deren Kleidung und Kopfschmuck an die Farben des Maßliebchens erinnern, während ihr schönes Antlitz das Gepräge höchster weiblicher Güte und Milde trägt. Neunzehn Frauen in fürstlichem Gewand bilden ihr engeres Gefolge; eine unübersehbare Schaar von Weibern schließt sich ihnen an. Beim Anblick des Maßliebchens knieen Alle nieder und singen der Blume als dem Symbol weiblicher Tugend Lob; worauf sie, niedersitzend, sich um den Liebesgott und die Königin gruppiren. Amor erblickt den Dichter und fährt ihn mit rauhen Worten an: er sähe lieber einen Wurm seiner Blume so nahe kommen als ihn, seinen Todfeind. Er sei es ja, der seine Verehrer bekämpfe, seine alten Diener verleumde, die Menschen von dem Dienste der Liebe abwendig mache. Er habe den Rosenroman

übersetzt, was eine Ketzerei gegen Amors Religion bedeute, und von Cryseyde habe er Dinge gesungen, die den Männern den Glauben an weibliche Treue benähmen. Freilich habe er seinem Gesetz abgeschworen; dennoch werde grausame Strafe, wofern er lebe, nicht ausbleiben. Da legt sich die Königin in's Mittel und übernimmt in längerer Rede die Vertheidigung des Angeklagten. Sie warnt den Gott, Schmeichlern und Verleumdern seines Hofes nicht das Ohr zu leihen, ermahnt ihn zur Besonnenheit, Gerechtigkeit, Milde, indem sie von den Pflichten des königlichen Amts ein ideales Bild entrollt. (Der Angeklagte habe sich vergangen, ohne sich vielleicht etwas Arges dabei zu denken: er pflege zu dichten, einerlei über welche Materie.) Vielleicht zwang ihn auch ein Befehl, dem er nicht zu widerstreben wagte, jene beiden Werke zu schreiben. Wenn nicht, so empfinde er wohl tiefe Reue über seine That. Auch sei es nicht ganz so schlimm, Schriften alter Autoren zu übersetzen, als böswillig, Amor zum Trotz, selber solche zu schaffen. Ehe man ihn verurtheile, möge man ihn anhören. Und sollte er auch Nichts zu seiner Entschuldigung anzuführen haben und nur demüthig um Gnade bitten, so möge der Gott ihm doch verzeihen. Sie erinnert Amor daran, wie treu Chaucer ihm nach Kräften als Liebesdichter gedient habe, und zählt bei der Gelegenheit seine wichtigsten Werke auf. Schließlich bittet sie den Gott inständigst, ihr zu Liebe dem Mann Pardon zu gewähren; er werde seinerseits eidlich Besserung geloben. Amor vermag der beredten Fürsprecherin ihre Bitte nicht abzuschlagen, er verzeiht dem Schuldigen und gibt ihn ganz in die Hand seiner milden Gönnerin. Diese ertheilt ihm zur Buße den Auftrag, die Legende zu schreiben, und befiehlt ihm, das Buch, wenn es vollendet, in ihrem Namen „der Königin zu Eltham oder zu Sheen" zu überreichen. Von Amor erfährt der Dichter dann den Namen seiner Beschützerin, den diese freilich selber früher schon genannt hatte. Es ist die Königin Alceste, die für ihren Gemahl in den Tod ging, doch von Hercules wieder aus der Unterwelt befreit wurde. Daran knüpft sich eine Hindeutung auf einen lieblichen, wie es scheint, von Chaucer selber erfundenen Mythus, wonach Alceste von den Göttern in ein Maßliebchen verwandelt wurde. Amor heißt den Dichter das ihm aufgetragene Werk mit der

Legende der Alceste beschließen und gibt ihm einige weitere Anweisungen, wie er es auszuführen habe; worauf Chaucer zu seinen Büchern greift und die Arbeit beginnt.

Es ist klar, daß die Alceste des Prologs die Königin Anna darstellt, deren Lieblingsblume das Maßliebchen gewesen sein mag, wie es die des Dichters war. Alcestens Einfluß auf den Liebesgott und die Art, wie sie denselben geltend macht, bedeuten nicht nur, wie die Allegorie es zunächst verlangt, die herrschende Stellung, welche Anna als die Krone und das Muster der Frauen im Reiche der Liebe einnimmt, so daß ihre Gnade dem Dichter die Gunst ihres ganzen Geschlechtes wiedergewinnt; sie gemahnen auch, was aus einigen Stellen der Vertheidigungsrede besonders deutlich wird, an das innige Verhältniß der englischen Königin zu ihrem Gemahl und an den wohlthätigen Einfluß, den sie vielfach auf seine Entschließungen gewann. So hat der Dichter es verstanden, mit der zierlichen Anspielung auf den nächsten Anlaß seines Gedichts die zarteste Huldigung für seine Königin und, ohne irgendwie das Gebiet der Tagespolitik zu betreten, ernste Mahnungen an den jungen König zu verflechten.

Auf den Prolog folgen nun die Legenden: Cleopatra, Thisbe, Dido, Hypsipile und Medea, Lucretia, Ariadne, Philomele, Phyllis, Hypermneſtra.

Die Quellen, aus denen Chaucer für seine Darstellung schöpft und die er zum größten Theil, wenn auch nicht immer an der richtigen Stelle, namhaft macht, sind außer Ovids Heroiden dessen Metamorphosen und Fasten, Virgils Aeneis, in geringerem Maße Livius, ferner Florus, Guido de Columna und vermuthlich Hyginus. Man sieht: lauter lateinische Schriftsteller, die mit Einer Ausnahme alle dem Alterthum angehören. Auch diese Ausnahme ist bezeichnend: indem Chaucer Guido auf Kosten des ihm wohlbekannten Benoit de Sainte More bevorzugt, thut er das Gegentheil dessen, was er im Troilus gethan.

So schließt sich an die italianisirende Periode eine, wenn auch nur kurze, Epoche von beinahe ausschließlich altklassischem Charakter an, die mit jener nicht bloß zeitlich zusammenhängt. Durch die italienischen Meister wurde Chaucer zu einem intensiveren Studium

ihrer römischen Vorbilder angeregt, auf manche ihrer Vorzüge aufmerksam gemacht. Symbolisch für dieses Verhältniß ist das Haus der Fama, das — unter dem Eindruck der Divina commedia entstanden — in seinem ersten Buch uns ganz in die Welt Virgils versetzt.

Seinen lateinischen Mustern gegenüber wahrt der Dichter nicht weniger seine Selbständigkeit als dort, wo er Boccaccio oder Dante vor Augen hat. Zahlreiche Schönheiten borgt er ihnen ohne weiteres ab, eine Menge Stellen überträgt er vollständig, in der Regel auf's glücklichste, in seine Sprache; aber nirgendwo wird er seiner eigenen Art untreu, an keiner Stelle verliert er Plan und Charakter seines Werkes oder die Anforderungen seiner Leser aus den Augen. Je nach dem ihm vorliegenden Material und seinem augenblicklichen Zweck nimmt er leichtere oder eingreifende Aenderungen an den Charakteren, am Detail der Handlung und an der Darstellung vor, bald kürzend und zusammenfassend, bald erweiternd und ergänzend. Manche Motive schwächt er ab oder läßt sie ganz fallen, um dafür andere zu verstärken oder ganz neue einzuführen. Häufig trägt er aus verschiedenen Quellen Züge für einunddieselbe Erzählung zusammen, darunter solche, die ursprünglich einem ganz andern Zusammenhang angehören. Durchweg bringt er durch den Ton und die Färbung, die er seiner Darstellung gibt, Stoffe wie Gestalten seiner Zeit und seinem Volke näher und verbreitet dabei eine Art bürgerlichen Anstrich über sie. Trotz der ungewöhnlichen Geschicke und der außerordentlichen Lebensstellung seiner Helden, lassen sich seine Erzählungen mit bürgerlichen Tragödien vergleichen. Der mythologische Apparat erscheint auf ein Minimum beschränkt, mit einer gewissen Skepsis behandelt, vielfach ganz unterdrückt. Dafür ist pathetischen Scenen, Reden, Apostrophen ein möglichst breiter Raum gegönnt. Wie immer ist das Augenmerk des Dichters vorzugsweise auf die für die Handlung entscheidenden psychologischen Momente gerichtet, und bei der in dieser Dichtung maßgebenden Auffassung kommen die Frauen moralisch stets möglichst gut, die Männer in der Regel sehr schlecht weg. Durch keine klassische Etikette beengt, von der Tradition eines naiven Volksglaubens in diesem Falle nicht gebunden, läßt Chaucer sich von den wohlklingenden Namen der antiken Helden

und Halbgötter nicht im geringsten imponiren, sondern macht ihnen gegenüber den Standpunkt der bürgerlichen Moral, ohne irgendwelche auf die Führung höherer Mächte begründete Entschuldigung zu acceptiren, mit aller Strenge geltend. So sind ihm nicht nur Theseus und Jason schlaue Egoisten, rücksichtslose Frauenverführer, durchtriebene Verräther; sondern auch Aeneas büßt durch sein treuloses, undankbares Verhalten gegen die gute Dido seinen Nimbus der Pietät ganz und gar ein.

Nicht alle Erzählungen sind dem Dichter gleich gut gelungen. Den Eindruck des Abgerundeten, der gleichmäßigen Fülle machen am meisten die den Metamorphosen (IV, 55—166) nacherzählte Legende von Thisbe und die — mit Ausnahme der Schlußverse — auf der Aeneide beruhende Legende von Dido. Jene kann als das Muster einer Nachbildung gelten, welche, im Wesentlichen getreu, durch etwas breitere Darstellung den Eindruck rührender Naivetät erhöht. In dieser offenbart sich das Talent, mit sicherem Griff auszuwählen und geschickt zusammenzufassen, die Gabe frischer Schilderung bei selbständiger Ausführung des Details und selbständiger Behandlung der Charaktere. In Hypsipile und Medea zieht uns vor allem der Abschnitt an, in dem Jason mit Hülfe des Hercules sich die Gunst der Hypsipile erwirbt: eine Partie, die dem Anscheine nach auf freier Erfindung des Dichters beruht und wie ein Stück ergötzlicher Intriguenkomödie in die tragische Handlung hineinragt. (Die Kunst, aus vorgefundenen Andeutungen*) ergänzend eine Erzählung aufzubauen,) zeigt sich am entschiedensten in der Legende von Phyllis, die freilich gerade in ihrem erzählenden Theil an einer gewissen summarischen Trockenheit leidet. In Ariadne kommt der kühn erfundene Dialog zwischen Theseus und der kretischen Königstochter, trotz mancher treffender Züge, nicht so ganz zur Geltung; um so mehr wirkt die, im Anschluß an Ovids zehnte Heroide, in glücklicher Steigerung entworfene Schilderung von Ariadnens Angst und Schmerz, als sie sich beim Erwachen verlassen findet. Aus der gedrängten Darstellung der Geschichte Cleopatras, zu der Florus das Material bot, ragen zwei Hauptmomente hervor: die lebendige,

*) Vgl. Ovid, Her. II.

im Uebrigen typisch gehaltene Schlachtscene und der pathetische Schlußmonolog.

Im Ganzen dürften die früheren Erzählungen vor den späteren den Vorzug verdienen. Es ist, als ob der Dichter über der Arbeit nach und nach ermüdete, als wenn er Eile hätte, mit seinem Programm fertig zu werden.*) Die Aufgabe führte nothwendig eine gewisse Monotonie mit sich: eine Anzahl verwandter Stoffe waren mit gleicher Tendenz zu behandeln. Dazu kommt, daß der Dichter mit Rücksicht auf den Umfang des Planes sich hier zu einer größeren Gedrängtheit der Darstellung verpflichtet glaubte, als ihm geläufig war.**) Für behagliches Sichgehenlassen, breite Entwicklungen, ausgeführte Detailmalerei war hier kein Platz. Und so konnte Chaucer auch, bei dem tragischen Charakter seiner Stoffe und der Tendenz seines Werkes, seinen Humor nicht, wie er sonst pflegte, spielen lassen. Dieser Zwang muß dem Dichter am schwersten geworden sein.

Man glaubt zuweilen zu bemerken, wie er seine Laune mühsam zügelt und wie sie an geeigneter Stelle manchmal dennoch hervorbricht. Am Schluß der Phyllis scheint er sich für die ihn wenig befriedigende Erzählung geradezu durch einen humoristischen Schluß entschädigen zu wollen: „Hütet euch, ihr Frauen, vor euerm geriebenen Feind, sintemal man bis auf den heutigen Tag ähnliche Exempel erleben kann; und traut in Liebessachen keinem Mann — außer mir."

Die eigentliche Bedeutung der Legende von guten Frauen liegt darin, daß sie eine Studie des Dichters auf einem ihm neuen Feld, in einer noch wenig von ihm gepflegten Stilart war. Kürzere Erzählungen hatte er bis dahin nur ein paar geschrieben, und, wenn wir das Leben der h. Cäcilia ausnehmen, nur als Einlage in größeren, andersgearteten Werken. Hier machte er seinen ersten Versuch auf dem Gebiet des Erzählungscyclus, auf dem er seine unverwelklichsten Lorbeeren pflücken sollte. Und hier zum ersten Male wandte er die metrische Form an,***) welche so glücklich die

*) Vgl. Phyllis 61—64.

**) Vgl. Prolog 570—577, Cleopatra 37—41.

***) Vgl. auch Prolog 562.

Mitte hält zwischen dem Plauderton des kurzen Reimpaars und dem lyrischen Schwung der Strophe: das Reimpaar aus zehnsilbigen Versen, das durch ihn zum klassischen Metrum der poetischen Novelle erhoben wurde und das, unter dem Namen des heroic couplet, in der späteren englischen Dichtung die ausgedehnteste Anwendung gefunden hat.

Der Dichter hatte die Legende von Hypermnestra noch nicht vollendet, als politische Ereignisse, in deren ungeheures Gewebe sein eigenes Geschick verflochten wurde, seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen.

Seit dem Anfang dieser Periode etwa hatte der junge König entschiedenere Miene gemacht, sich von der Bevormundung seiner Oheime und älterer Berather zu emancipiren und selbständig das Regiment zu führen; wobei denn sein eigenwilliges, herrisches Wesen, seine Prachtliebe und Vergnügungssucht immer deutlicher sich offenbarten und der Einfluß seiner Günstlinge und ihres Anhangs in's Maßlose stieg. Johann von Gent, der trotz des Argwohns, womit sein Neffe ihn verfolgte, einen entschiedenen Bruch zu vermeiden gewußt und sich während der letzten Zeit weise im Hintergrund gehalten hatte, war, einer Aufforderung des portugiesischen Hofes folgend, im Sommer 1386 mit stattlichem Gefolge und einem Heer von 20,000 Mann nach Spanien abgesegelt, um sich die castilische Krone zu erobern. Gerne hatte König Richard ihn ziehen sehen und in freundlicher Weise Abschied von ihm genommen. Aber wenn er in dem ältern Oheim einen Gegner seiner Pläne gefürchtet, so erwuchs ihm bald ein viel gefährlicherer Gegner in seinem jüngsten Oheim, Thomas von Buckingham, den er i. J. 1385 zum Herzog von Glocester erhoben hatte. Nicht weniger ehrgeizig als Johann, aber zäher, härter und rücksichtsloser als dieser, wurde Herzog Thomas der Mittelpunkt, die herrschende Seele der zahlreichen Partei, die, zunächst aus dem hohen Adel, aber schließlich aus allen Ständen des Reiches rekrutirt, den Einfluß der Hofpartei und der königlichen Räthe bekämpfte. Ein tiefer Riß ging durch die Nation. In der inneren wie in der äußeren Politik machte sich der Mangel einer festen und zielbewußten Leitung geltend. Die religiösen und kirchlichen Fragen harrten noch immer einer

befriedigenden Erledigung. Ein i. J. 1385 unternommener Feldzug war ohne entschiedenen Erfolg geblieben. Im Sommer des folgenden Jahres hatte dem durch die spanische Expedition in seiner Wehrkraft geschwächten Reiche eine Landung von Seiten der Franzosen gedroht. Diese Gefahr war zwar jetzt beseitigt; aber ein tiefes Mißvergnügen über die Führung des Kriegs, über die Verwendung, welche die vom Lande schwer erschwungenen Steuern seitens der königlichen Räthe und Günstlinge erfuhren, griff in immer weiteren Kreisen um sich.

Unter solchen Umständen versammelte sich am 1. October 1386 das Parlament, das der geldbedürftigen Krone die nöthigen Mittel, angeblich zur Fortführung des Krieges mit Frankreich, bewilligen sollte. Chaucer wohnte als Mitglied für die Grafschaft Kent der Tagung bei.

Gleich zu Anfang zeigte sich die Schärfe der bestehenden Gegensätze, die nun mit großer Heftigkeit auf einander platzten. Den Versuchen der Krone, das Parlament einzuschüchtern, stellte die Adel und Gemeine mit sich fortreißende Opposition eine um so entschiednere Haltung, immer weitergehende Forderungen entgegen; und der hochfahrende König sah sich nach wiederholtem Sträuben gezwungen, Stück für Stück nachzugeben. Seinen vertrauten Kanzler sowie seinen Schatzmeister mußte er entlassen, und der Erstere, der habgierige, schacherlustige Michael de la Pole, den er zum Grafen von Suffolk gemacht hatte, wurde vom Parlament sofort unter Anklage gestellt, mit blinder Hast für schuldig erklärt und zur Gefängnißhaft verurtheilt. Dem König wurde ein beständiger Rath von vierzehn Mitgliedern aufgezwungen und dieser mit den ausgedehntesten Vollmachten zur Prüfung der bisherigen Verwaltung und zur Abstellung der bestehenden Mißbräuche ausgestattet.

In diesem Rathe saßen mit ein paar Ausnahmen lauter Gegner des bisherigen Regiments, darunter, als der eifrigste und einflußreichste von allen, der herrschsüchtige Thomas von Gloceſter.

Der neuen Verwaltungsbehörde und den von ihr eingesetzten Commissionen mögen, besonders im Finanzdepartement, manche Beamte zum Opfer gefallen sein, nicht nur Creaturen der Hofpartei, auch treue Diener des Königs. Zu diesen gehörte Chaucer, der

schon im December des ereignißvollen Jahres seiner Aemter in der Zollcontrole entsetzt wurde.

Der Versuch einer bewaffneten Reaction, den Richard mit seinem Anhang im folgenden Jahre in's Werk setzte, scheiterte an dem entschlossenen, raschen Handeln Glocesters und der ihm verbündeten Grafen von Arundel, Warwick, Nottingham und Derby. Die königlichen Truppen wurden am 20. December an der Brücke von Radcot in Berkshire geschlagen; ihr Anführer, Richards bevorzugter Günstling Robert de Vere, Marquis von Dublin und Herzog von Irland, sprengte in den Fluß und rettete sich schwimmend Leben und Freiheit. In rücksichtslosester Weise beuteten Glocester und seine Partei den Sieg aus. Zwar die Absicht, den König selber zu entfernen, war noch vor dem Tage von Radcot auf den entschiedenen Widerstand Thomas' von Nottingham und Heinrichs von Derby gestoßen. Richards Günstlinge und Anhänger aber fielen jetzt der Gerechtigkeit oder der Erbitterung des Siegers zum Opfer. Der Graf von Suffolk, der Herzog von Irland und ein dritter unter den Hauptschuldigen, der Erzbischof von York, hatten sich durch die Flucht dem Tode entzogen. Man mußte sich damit begnügen, sie ihrer Lehen, beziehungsweise ihrer Temporalien, für verlustig zu erklären und sie auf ewig zu verbannen. Schlimmer erging es dem Lord Oberrichter Tresilian und Sir Nicholas Brembre, die zu Tyburn schmachvoll am Galgen endeten. Auch der Untersheriff von Middlesex, Thomas Usk, erhielt von Henkershand den Tod, und sein Kopf wurde zur Warnung über dem Gefängniß von Newgate aufgesteckt. Oberrichter Bealknap und fünf anderen in den mißlungenen Staatsstreich verwickelten Richtern wurde nur auf die persönliche Verwendung des Primas und sämmtlicher Bischöfe das Todesurtheil in ein auf Verbannung nach Irland, mit Verlust von Amt und Habe, lautendes umgewandelt. Ihr Schicksal theilte der Beichtvater des Königs, der Bischof von Chichester.

Die allgemeinste Theilnahme erregte das Loos der letzten Opfer dieser Parteijustiz: vier vertraute Diener des Königs, die Ritter Simon Burley, Johann Beauchamp, Johann Salisbury und Jacob Berners, welche, trotz aller Anstrengungen des Monarchen

und der Königin Anna, im Mai 1388, theils mit dem Schwert, theils in noch grauenvollerer Weise, hingerichtet wurden.

Auf das tiefste mußte dies Alles Chaucers Gemüth erschüttern. So manche unter den Männern, deren tragisches Geschick sich jetzt erfüllte, hatte er in den Tagen ihres Glückes und Glanzes gekannt; einige waren ihm persönlich näher getreten, ihre Namen knüpften sich an Verhältnisse und Begebenheiten, die einer glücklichen Epoche seines eigenen Lebens angehörten. Sir Nicholas Brembre, der so tief in Richards verwegenes Unternehmen verwickelte, war mehrfach Mayor von London und vor nicht langer Zeit noch, als königlicher Zolleinnehmer im Londoner Hafen, Chaucers College im Amt gewesen. Sir Simon Burley, ein alter bewährter Diener Eduards III. und des schwarzen Prinzen, der Erzieher des jungen Richard, hatte die Verhandlungen zu seiner Vermählung mit Anna von Böhmen geführt; jetzt vermochten ihn die Thränen der Königin, die Bitten des Königs nicht vor dem Tode eines Hochverräthers zu retten. Welch grausiges Nachspiel zu der lieblichen Idylle im Parlament der Vögel!

Inzwischen hatte Chaucer auch seine Gattin durch den Tod verloren. Wie das eheliche Verhältniß zwischen Beiden auch beschaffen gewesen sein mag — der Heimgang der Mutter seiner Kinder kann, zumal in einer Zeit tiefster, schmerzlichster Erregung, nicht spurlos an des Dichters Herzen vorübergegangen sein.

Zu diesem Allen kamen nun noch Nahrungssorgen, drückende Geldverlegenheit. Durch den Verlust seiner Frau war Chaucer in seinen Einkünften auf's empfindlichste geschädigt worden. Mit Recht hat man es vielfach als ein Zeichen großer Bedrängniß gedeutet, wenn er am 1. Mai 1388 auf die beiden Pensionen, die er als Hofbeamter bezog, zu Gunsten eines gewissen John Scalby verzichtete. In der Noth wird er sie diesem verkauft haben.

So traf in der Epoche, die wir schildern, Ernstes, Trauriges, Grauenvolles in Chaucers Erlebnissen und Erfahrungen zusammen. Das alles vermochte seinen Lebensmuth zwar nicht zu brechen; wohl aber konnte es seine Lebenslust auf eine Weile dämpfen, auf kurze Zeit sogar den Humor von seiner Seite verscheuchen. Der weltfrohe Dichter fühlte sich zu ernster Betrachtung, zu erneuter

Einkehr in seine innere Welt veranlaßt; und für's erste mag seine Stimmung wiederum eine entschieden religiöse Färbung angenommen haben. Solche Stimmung scheint in den Dichtungen der nächsten Zeit hie und da nachzuzittern, welche im Uebrigen eine Unterbrechung in Chaucers Production kaum ahnen lassen. Ihr Gegenstand ist die Verherrlichung jungfräulicher Reinheit, weiblicher Duldsamkeit und Ergebung — Themen, welche dem in „Cupidos Heiligenlegende" variirten nahe verwandt sind.

Besonders lebhaft gemahnt an jenes Werk die in heroischen Reimpaaren geschriebene Geschichte der Virginia. Stofflich stellt sie sich dicht neben die Legende der Lucretia, während die Behandlungsweise an die in anderen Theilen jener Sammlung beobachtete noch näher anklingt. Doch erhält die Exposition von der eingehenden Charakteristik und dem mit breitem rhetorischen Schmuck ausgestatteten Portrait der Heldin eine eigenartige Färbung. Wesentliche Züge für diesen Abschnitt hat Chaucer dem zweiten Theil des Rosenromans entnommen.

Leider schließt er sich auch in der Erzählung, trotzdem er Livius citirt, der verstümmelten und vergröberten Ueberlieferung an, wie sie bei Jehan de Meung vorliegt; wonach u. a. Virginius seiner Tochter den Kopf abschneidet und ihn dem ungerechten Richter Appius bringt. Die Naturwahrheit, die an einigen Stellen der Chaucerschen Dichtung — und besonders rührend in dem Dialog zwischen Vater und Tochter — hervorbricht, vermag die Folgen jenes fundamentalen Fehlgriffs nicht zu heben und nicht einmal zu verdecken. — Für die Entstehungszeit der Virginia ist der tief religiöse Ernst bezeichnend, mit dem die Idee der Keuschheit aufgefaßt wird; was sich in höchst eigenthümlicher Weise in der eindringlichen Mahnung an Erzieherinnen und Eltern äußert, dieses Kleinod in den Kindern durch strenge Zucht zu hüten und zu pflegen.*) Der pädagogische Eifer des Dichters reißt ihn sogar zu naiv drastischen Gleichnissen hin von der Art, wie sie populären

*) Man begreift, daß Chaucer, der schwerlich Zeit gefunden hatte, sich um die religiös-sittliche Erziehung seiner Kinder viel zu kümmern, an die auf Eltern und Erziehern ruhende Verantwortung gerade dann sich gemahnt fühlen mußte, als seine eigenen Kinder ihre Mutter verloren hatten.

Predigern geläufig zu sein pflegen*); obwohl der Zusammenhang der Stelle, in der sie sich finden, und der Charakter des ganzen Gedichts jede Absicht, eine komische Wirkung hervorzurufen, auf's entschiedenste ausschließen. Die Schlußworte der Erzählung, welche an die Bestrafung der Schuldigen und besonders an das Ende des ungerechten Richters anknüpfen, könnten recht wohl unter dem Eindruck der tragischen Ereignisse geschrieben sein, deren Zeuge Chaucer in der ersten Hälfte des Jahres 1388 war: „Habt Acht! denn kein Mensch weiß, wie Gott ihn schlagen wird — in keinem Stand — noch auf welche Weise des Gewissens Wurm ob sündhaftem Leben erwachsen wird, möge die Schuld auch so geheim sein, daß Niemand darum weiß als Gott und er selber" . . . . .

Einen glücklichen Griff that Chaucer in seiner Griseldis. Die Fabel, welche dem Inhalt des Lai le Fresne, sowie der schottisch-dänischen Ballade von der schönen Anna verwandt ist, dürfen wir als bekannt voraussetzen. Boccaz hat sie in seinem Decamerone mit großer Anmuth vorgetragen, wo die Erzählung, als letzte in der Reihe, sich von dem leichten Ton, dem schalkhaften oder auch frivolen Charakter der meisten übrigen Novellen wirkungsvoll abhebt. Freilich vermag auch Boccaccios Kunst dem heutigen Leser nicht über das Mißbehagen, ja über das Gefühl der Empörung hinwegzuhelfen, welches die auf die Spitze getriebene Behandlung des delicaten Problems ihm hervorruft. Es bedarf einer gewissen Abstraction von der Wirklichkeit der uns umgebenden sittlichen Welt, um die von Griseldis' rührender Gestalt ausgehende Wirkung rein zu empfinden. Leichter wurde der Genuß dieser Fabel dem an Abstractionen jeder Art gewohnten Mittelalter, das von der Schwärmerei des höfischen Frauencultus sowohl wie von dem Anblick wenig anmuthender weiblicher Typen, wie sie Satiriker und Fabliauxdichter schilderten, nicht ungerne einmal aufathmete. So begreifen wir es, wenn die Erzählung Petrarca dermaßen entzückte, daß er sie aus dem Italienischen in's Latein übertrug. Diese Be-

*) Vgl. V. 83 ff., nach Hertzbergs Uebersetzung (Canterbury-Geschichten 12,017 ff.)

Ein Wilddieb, welcher dem Gelüst der Jagd
Und seinem alten Handwerk hat entsagt,
Versteht am besten einen Forst zu wahren.

arbeitung ist ein Kind seines Alters: der Brief an Boccaccio, in den er sie einschachtelte, ist vom 8. Juni 1373, dem letzten Jahre, das er zu Ende leben sollte, datirt. Sachlich hat Petrarca an der Erzählung Nichts geändert. Die Darstellung aber hat er an manchen Stellen erweitert und ihr im Ganzen eine minder naive, stärker rhetorische Färbung gegeben. Die italienische Novelle hat mehr ungezwungene Grazie; die lateinische Bearbeitung, unter deren Zusätzen doch manche von tiefer Empfindung eingegeben scheinen, läßt die zu Grunde liegende Idee reiner hervortreten.

Dieser Umstand in Verbindung mit der Ehrfurcht, die Chaucer vor Petrarcas „süßer Rhetorik", seinem „hohen Stil" empfand, mochten ihn bestimmen, sich an die Nachbildung, statt an das Original zu halten. Chaucers Verhältniß zum Stoff wie zu seinem Autor erklärt auch die Wahl der siebenzeiligen Strophe — statt des heroischen Reimpaars — für die Form seiner Dichtung, sowie die engen Grenzen, in denen er diesmal seine Originalität geltend machte. In allen wesentlichen Dingen schließt er sich Petrarca an, dessen Rhetorik jedoch in der einfachern, traulich anheimelnden Ausdrucksweise des englischen Dichters gedämpft und mittelst der kunstvoll gebundenen Redeform in Poesie umgesetzt erscheint. Die Erzählung von Griseldis gehört nicht zu den Werken, denen der Vater der englischen Dichtung das volle Gepräge seiner Meisterschaft aufgedrückt hat; nirgendwo aber hören wir die zarteren Saiten seines Gemüths so vernehmlich tönen, nirgends empfinden wir so tief den Zug zum Ewigweiblichen im Dichter wie in dem rührenden Lied von der unwandelbar liebenden, stillen Dulderin. Unter den einzelnen Zusätzen, die Chaucer angehören, gibt es Eine Stelle von besonderer Schönheit. Griseldis soll das Haus ihres Gatten verlassen und nur, was sie seiner Zeit aus dem väterlichen Haus mitgebracht, wieder heimtragen. „Ich weiß recht gut, sagt sie in ihrer Abschiedsrede, daß meine ganze Aussteuer aus meinen abgetragenen, unansehnlichen Kleidern bestand, die ich jetzt schwerlich wiederfinden würde." Hier überwältigt sie das Gefühl von dem Gegensatz zwischen damals und jetzt. „Ach guter Gott, wie zart und freundlich war euer Wort und euer Antlitz am Tage, wo unsre Ehe geschlossen wurde!"

Eine andere von Chaucer eingeſchobene Stelle möge deshalb citirt werden, weil ſie vielleicht für die Entſtehungszeit des Gedichts bezeichnend iſt. Der begeiſterte Empfang, der Griſeldens Tochter, als der vorgeblich neuen Braut des Markgrafen, von derſelben Bevölkerung zu Theil wird, die früher der Mutter zugejubelt und noch vor kurzer Zeit die launenhafte Grauſamkeit des ſie verſtoßenden Gatten auf's ſchärfſte verurtheilt hatte, veranlaßt den Dichter zu folgender bitterer Apoſtrophe, die er „den ernſten Leuten jener Stadt" in den Mund legt:

O windig Volk, haltlos und ungetreu,
Unſtet und ſchwankend wie ein Wetterhahn,
Du freuſt dich jedes Lärms, iſt er nur neu,
Und wechſelſt wie der Mond in ſeiner Bahn.
Nicht einen Deut werth iſt dein eitler Wahn,
Dein Spruch iſt falſch und hält nicht lange vor.
Wer an dich glaubt, der iſt ein großer Thor.*)

Wer denkt hier nicht an den glänzenden Empfang, der König Richard am 10. November 1387 in London bereitet wurde? — von derſelben Bürgerſchaft, die noch vor wenig Monaten eifrig zu ſeinen Gegnern gehalten hatte und deren Partei bald wieder ergreifen ſollte: quia mobiles erant ut arundo, et nunc cum dominis, nunc cum rege, nusquam stabiles, ſagt ein zeitgenöſſiſcher Geſchichtſchreiber.**)

XI.

Nicht lange nachdem die Griſeldis vollendet worden, fand Chaucer von neuem Gelegenheit, den Wankelmuth der Volksgunſt zu erproben. Das Regiment Gloceſters und ſeiner Genoſſen hatte ſich durch die grauenvollen Bluturtheile, die es veranlaßt, ſchließlich recht unbeliebt gemacht, und da es im Uebrigen keine erhebliche Erfolge aufzuweiſen hatte, war die Stimmung eines großen Theils der Bevölkerung wieder umgeſchlagen. Von dem grauſamen, herrſchſüchtigen Oheim wandte man ſich dem Neffen, dem jungen König zu, der im

*) The Clerkes Tale VI, 57 ff.; Hertzberg C.-G. 8871 ff.

**) Mon. Evesh., Historia vitae et regni Ricardi II, ed. Hearne S. 85.

Grunde mehr Nachsicht und Milde als harte Strenge zu verdienen schien. So konnte Richard es bereits in den ersten Tagen des Mai 1389 wagen, die Zügel der Regierung wieder an sich zu reißen. Gloceſter und ſein Anhang waren überraſcht, fühlten ihre Schwäche: die Entſchiedenheit, womit der König ihnen ſeine Abſicht kundgab, ſicherte ihm den friedlichen Sieg. Die bitteren Erfahrungen der letzten Jahre waren nicht ſpurlos an ihm vorübergegangen: er hatte ſich beherrſchen, ſich verſtellen gelernt und regierte eine Zeit lang ſo weiſe und verſöhnlich, daß er ſich die allgemeine Sympathie erwarb. Wie konnte man anders als Gutes erwarten von einem Fürſten, der einem Mann wie dem ehrwürdigen, erfahrenen Biſchof von Wincheſter, Wilhelm von Wykeham, das Staatsſiegel übertrug? von einem Fürſten, der ſo wenig Rachſucht verrieth, daß er die gemäßigteren unter ſeinen Gegnern, ſeinen Oheim von York, ſeinen Vetter von Derby durch entſchiedene Zeichen ſeiner Gunſt an ſich zu feſſeln und ſogar mit ſeinen ſchlimmſten Feinden, einem Gloceſter, einem Arundel, einem Warwick ein gutes Einvernehmen herzuſtellen ſuchte.

Beſſere Tage, Tage der Milde, des innern Friedens ſchienen über England herangebrochen. Und auch die Segnungen des äußern Friedens blieben nicht aus: am 18. Juni wurde mit Frankreich ein Waffenſtillſtand auf drei Jahre geſchloſſen, dem auch Schottland beitrat.

Wiederum zeigte ſich das Geſchick unſres Dichters von den Wechſelfällen der großen Politik abhängig. Die Einflüſſe, welche das Wohlwollen des Königs, die Gunſt der Königin paralyſirt hatten, ſahen ſich jetzt zur Ohnmacht verdammt. Der Graf von Derby, der viel beim Monarchen galt, war der Sohn und Erbe des Herzogs von Lancaſter und dem Dichter des Troilus gewiß ſchon damals freundlich geſinnt. Der Herzog ſelber, Chaucers alter Gönner, wurde gleich in den erſten Tagen des neuen Regiments vom König aus der Guienne zurückberufen. Erſt im November traf er in England ein; aber lange vor ſeiner Ankunft war ſeinem Schützling ein neues, ehrenvolles und einträgliches Amt übertragen worden.

Am 12. Juni 1389 wurde Chaucer zum Aufſeher über die königlichen Bauten (clerk of the king's works) im Weſtminſter-

palast, im Tower von London, im Schloß Berkhemstead und auf einer großen Anzahl von Krongütern ernannt. Die ihm in dieser Eigenschaft obliegenden Pflichten waren mannigfaltiger Art: man sollte meinen, für den Dichter weit anziehender als die monotone Rechnerei der Zollcontrole. Bald hatte er Arbeiter und Material für die Restauration irgend eines Baues, z. B. der St. Georgs Kapelle zu Windsor zu beschaffen; bald hatte er die Errichtung der Tribünen zu leiten, von denen König und Königin einem Turniere zuschauen sollten. Dann wieder wurde er in eine Commission ernannt, die behufs Reparatur der Dammwege, Gräben u. s. w. am Themseufer zwischen Woolwich und Greenwich eingesetzt war. Größere und kleinere Reisen, die sein Amt nothwendig machte, verschafften ihm häufiger die Gelegenheit, seinen Sinn für Naturschönheit zu befriedigen. Freilich machte er bei solcher Gelegenheit auch unliebsame Erfahrungen, z. B. in Bezug auf die Sicherheit der öffentlichen Wege: so wurde er am 3. September 1390 in der Nähe der Fowle Oke von Räubern überfallen, welche ihn nicht nur um zwanzig Pfund Sterling aus der königlichen Schatulle und um einige andere Gegenstände erleichterten, sondern ihm auch sein Pferd abnahmen. Im Ganzen aber dürfen wir uns die — leider nur kurze — Zeit dieser Amtsthätigkeit als eine Chaucer wohl zusagende denken. Für seine dichterische Production war es von der höchsten Bedeutung, daß er alle ihm nicht zusagende Arbeit durch Bevollmächtigte verrichten lassen konnte.

In dieser Epoche begann denn auch der lange zurückgedrängte Humor in der beweglichen Dichterseele sein Recht wieder geltend zu machen; Saiten, die ohne die Erlebnisse der Unglücksjahre schon früher in Schwingung versetzt worden wären, fingen mächtig zu tönen an, die komische Ader des Poeten reichlicher als je zu fließen. Sehr bemerkenswerth ist auch, wie die Stoffe, denen Chaucer sein Talent zuwandte, von nun ab ein vorwiegend volksthümliches Gepräge tragen; bewegte er sich früher gern in einer Welt der Träume oder doch in idealer Ferne, so verweilt er jetzt mit Vorliebe auf dem Boden der Realität und, soweit das Bedürfniß nach Abwechslung dies erlaubt, in zeitlicher und sogar räumlicher Nähe. Das Ueberwiegen des komischen Elements in

den späteren Producten seiner Muse hängt hiermit ebenso eng zusammen wie in formeller Hinsicht das Vorherrschen des heroischen Reimpaars, dessen Anwendung wir fernerhin überall da, wo das Metrum keine ausdrückliche Berücksichtigung findet, stillschweigend voraussetzen.

Eine durchaus englische und volksthümliche Gestalt ist die Frau von Bath. Ihr Name mochte schon eine Art sprüchwörtlicher Berühmtheit erlangt haben, als der Dichter es unternahm, ihn zu verewigen. Es geschah dies in einem Poem von höchst merkwürdiger Anlage und Beschaffenheit: man könnte es die „Bekenntnisse" oder auch die „Selbstbiographie und Selbstcharakteristik" der Frau von Bath nennen. Als Theil der Canterbury-Erzählungen, in die es später aufgenommen wurde, ist es unter dem Namen Preamble (oder auch Prologe) of the Wyf of Bathe bekannt.

Die Frau von Bath bildet zur Griseldis einen Contrast, wie er greller nicht gedacht werden kann. Wie diese keusch, ernst, standhaft, treu, still, geduldig, selbstlos, demüthig, wahrhaft — ist jene lüstern, auf Vergnügen und auf Putz erpicht, launisch, schwatzhaft, zänkisch, hochmüthig, tyrannisch, rachsüchtig, verschlagen, ein Inbegriff des Egoismus sinnlicher Triebe. Was immer Satiriker aus älterer und jüngerer Zeit dem liebenswürdigen Geschlecht an Schwächen vorgerückt oder angedichtet haben, was Theophrast in seinem Goldenen Buch und, ihm folgend, Hieronymus in dem Tractat wider Jovinianus*) behauptet oder die Epistel des Valerius an Rufin vorbringt, was im Rosenroman an Artigkeiten enthalten ist oder in manchen Fabliaux zu draftischer Darstellung gelangt — das Alles tritt uns hier, durch Erfahrung und dichterische Intuition ergänzt und zusammengefaßt, in einer ebenso concreten wie typischen Gestalt lebendig entgegen. Da aber die Frau von Bath selber mit redseligem Behagen und einer ergötzlichen Mischung von Naivetät und vertraulicher Frechheit uns nicht ohne Witz ihr eigenes Bild entrollt und dabei in die Lage kommt, Sprüche gelehrter Weiberfeinde mit großer Entrüstung zu reproduciren, so wird die komische Wirkung des Erzählten und Geschilderten auf's höchste gesteigert,

*) Dies Chaucers Hauptquelle; vgl. Anhang.

und die Satire verliert, wenn auch nichts von ihrer Schärfe, doch gar sehr an Bitterkeit. Wir glauben die behäbige englische Bürgersfrau in ihrem deftigen, etwas überladenen Anzug und ihren Scharlachstrümpfen, mit ihren rothen Wangen, ihrer dreisten Miene, ihrem sinnlichen Mund, ihren flinken, energischen Bewegungen, ihrer geläufigen Zunge und durchdringenden Stimme, leibhaftig zu sehen und zu hören; und was sie erzählt, wird uns so lebendig, als wohnten wir den einzelnen Scenen selber bei.

Die ursprüngliche Einleitung, die bei der Aufnahme in die Canterbury-Geschichten beseitigt wurde, führte den Leser vermuthlich in eine Gesellschaft, welche die Leiden — und wohl auch die Freuden — der Ehe erörterte. Vielleicht lag ein umfassenderer Plan vor, der dann schwerlich zur Ausführung gelangt ist: vielleicht sollten verschiedene Personen der Reihe nach auftreten und ihre Erfahrungen bzw. ihre aus Autoritäten geschöpften Ansichten über jenen Gegenstand zum besten geben. Die Frau von Bath aber kann aus eigener Erfahrung reden; denn seit ihrem zwölften Jahr war sie fünfmal vermählt. Sie beginnt mit einer weitläufigen, sehr beredten oratio pro domo: wiederholt zu heirathen sei, soweit sie sehen könne, nirgends in der Schrift verboten; freilich werde Jungfräulichkeit als das Bessere empfohlen, jedoch dies sei nur ein Rath, kein Gebot; ihr sage der Text: seid fruchtbar und mehrt euch! zu; woher solle schließlich auch Jungfräulichkeit sich recrutiren, wenn Niemand sich vermählte? Diese bekannten Argumente weiß sie so geschickt auszuspinnen, mit so kühnen und ergötzlichen Parentheſen zu schmücken, daß sie sich fast wie neu ausnehmen. Sie kommt dann auf ihre fünf Männer zu sprechen und die Art, wie sie mit ihnen gelebt hat. Drei davon waren gut, d. h. alt, reich und in sie vernarrt. Es muß ihr folglich leicht geworden sein, mit ihnen fertig zu werden, und die Künste, die sie übte, um die Aermsten ganz ihrem Willen zu beugen und sich selbst vollkommene Freiheit für ihre Privatvergnügungen zu sichern, kommen uns fast wie ein Luxus vor — mehr wie eine übermüthige Bethätigung der eigenen Virtuosität als wie ein nothwendiges Mittel zum Zweck.

Abwechselnd weint' und biß ich wie ein Pferd,
Klagte sie an, wenn selbst ich schuldig war,

Denn sonst lief ich die äußerste Gefahr.
Denn wer erst kommt, der mahlt erst, wie man sagt.
Der Krieg war aus, weil ich zuerst geklagt.
Sie waren froh, Verzeihung zu erlangen
Für das, was sie im Leben nicht begangen.*)

Schon die Zungenfertigkeit und Ausdauer, von der sie in ihrem Vortrag glänzende Proben ablegt, mußten ihr bei jedem häuslichen Streit den Sieg sichern. „So wahr mir Gott helfe, und sollte ich jetzt gleich mein Testament machen, ich bin ihnen kein Wort schuldig, das unbezahlt geblieben. Ich brachte es durch meinen Witz dahin, daß sie es für's beste hielten, den Streit aufzugeben; sonst hätten wir nie Ruhe gehabt. Denn blickte er auch wie ein grimmiger Löwe, er kam doch nicht an's Ziel. Dann sagte ich: Na, mein lieber Junge, gib Acht! Wie sanft doch Wilkin, unser Schäfchen, aussieht! Komm näher, Männchen, laß dir die Wange küssen. Du solltest geduldig und sanft sein und ein Zuckergemüth haben, da du immer so über Hiobs Geduld predigst. Gib immer nach, da du so gut predigen kannst; und thust du es nicht, so werden wir dich lehren, daß es schön ist mit einer Frau in Frieden zu leben. Einer von uns muß einmal nachgeben, und da der Mann vernünftiger ist als die Frau, so ist es an dir, Geduld zu üben." — Ihr vierter Mann war ein Bruder Liederlich; aber wie hat sie ihn dafür geplagt, ihn zur Eifersucht gereizt und in seinem eigenen Fett gebraten! „Bei Gott, ich war sein Fegefeuer auf Erden, weshalb ich hoffe, daß seine Seele jetzt im Himmel ist." Ihren fünften Mann hat sie aus Liebe genommen. Er war jung und hübsch, hatte in Oxford studirt und darauf Kost und Logis im Hause ihrer Gevatterin Alison genommen. Noch bei Lebzeiten ihres vierten Gatten hatte sie seine Bekanntschaft gemacht, und einen Monat nach dessen Tod fand ihre Vermählung statt. Wie oft hat sie das bereut! Er behandelte sie schlecht, prügelte sie manchmal durch. Trotzdem liebte sie ihn — eben weil er mit seiner Zärtlichkeit geizte. Aber auf die Freiheit ihrer Bewegung, auf ihre gewohnten Wanderungen von Haus zu Haus, auf den Besuch von Vigilien, Processionen, Predigten, Wallfahrten, Mirakelspielen, Hoch-

*) V. 386 ff., Hertzberg, Canterbury-Geschichten 5968 ff.

zeiten wollte sie ihm zu Liebe nicht verzichten. Da pflegte er ihr denn lange Predigten zu halten, aus heiliger und Profangeschichte Exempel heranzuziehen von strengen Ehegatten und von schlechten Weibern. Er hatte ein dickes Buch, in dem er Nacht und Tag mit großem Behagen las. Eine Menge Schriften, die verschiedensten Autoren waren darin zusammen gebunden: Valerius und Theophrast, Hieronymus gegen Jovinianus, Tertulian, Chrysippus, Trotula, Heloise, Salomons Parabeln, Ovids Ars amandi und manche scherzhafte Geschichten.*) In seinen Mußestunden war es sein Hauptvergnügen, in diesem Buch von bösen Weibern zu lesen. Eines Abends las er, beim Feuer sitzend, seiner Gattin besonders lange und eindringlich daraus vor. Die Exempel und Sprüche wollten kein Ende nehmen. Zuletzt kann sie ihre Wuth nicht länger bemeistern —

Da plötzlich riß drei Blätter ich heraus,
Wie er just las, und gab ihm auch zugleich
Mit meiner Faust solch einen Backenstreich,
Daß er rücküber fiel grad' in die Glut.
Auf sprang er wie ein Löwe voller Wuth,
Und seine Faust traf mich mit solchem Schlag
Am Kopf, daß ich wie todt am Boden lag.**)

In Folge jenes Schlags ist sie harthörig geworden, somdeel deef, wie der Dichter im Prolog zu den Canterbury-Geschichten sagt; doch hören wir, wie die entscheidende Scene weiter verlief:

Und als er mich so stille liegen sah,
Entsetzt' er sehr sich und entfloh beinah,
Bis aus der Ohnmacht ich zuletzt erwacht.
„Ha, falscher Dieb, hast du mich umgebracht,
Und um mein Land mein Leben mir entrissen?
Doch einmal, eh' ich todt, laß dich noch küssen!"
So ich. Er kam und kniete nieder fein
Und sprach: „O theure Schwester, Elschen mein,
Gott helfe mir, ich will dich nie mehr schlagen.
Daß ich's gethan, mußt du dich selbst verklagen.
Vergib es mir; inständig bitt' ich dich."
Ich schlug ihn auf die Backe kräftiglich

*) Vgl. Anhang.
**) V. 790 ff., Hertzberg 6372 ff.

Und rief: „Spitzbube, so wollt' ich mich rächen.
Jetzt will ich sterben und kein Wort mehr sprechen.“*)

Endlich jedoch haben die Beiden mit großer Noth, nach vielem Leid sich vertragen. Er übergab ihr die Zügel, die Herrschaft über Haus und Feld, über seine Zunge und seine Hand, sie ließ ihn das Buch verbrennen — und seit sie Herrin geworden ist, haben sie nie mehr Streit gehabt, sondern in musterhafter Treue und ehelichem Frieden gelebt.

Chaucer hat hier offenbar con amore gearbeitet: daher die behagliche Breite, die Fülle des Details. Er übersieht keinen Zug, den er zu seinem Bilde verwenden kann, und bringt keinen umsonst an. Wenn wir uns im Anfang über die Gelehrsamkeit der Erzählerin wundern, so lernen wir nach und nach begreifen, woher sie das Alles hat. Die Menschenkenntniß und die komische Kraft, die sich in diesem Gedicht offenbaren, die lebendige Wahrheit und frische Anschaulichkeit der Darstellung sind bewundernswerth. Die Frau von Bath gehört zu den unverwüstlichen Typen der Weltlitteratur.

Das Thema, um das sich in der Frau von Bath Alles dreht: die mißlichen Erfahrungen des ehelichen Lebens, die Lüsternheit und Verschlagenheit der Weiber, wird auch in der Erzählung von Januar und Mai variirt. Ein lombardischer Ritter Namens Januar, ein alter Junggeselle und Sünder, beginnt, als er die Sechzig hinter sich hat, den lebhaften Wunsch zu empfinden, sich zu vermählen. Er entbietet seine Freunde zu sich, um den Fall mit ihnen zu berathen — eine Gelegenheit, die der Dichter nicht vorübergehen läßt, ohne einen ergötzlichen Dialog von typischer Bedeutung anzubringen und seiner satirischen Ader freien Lauf zu lassen. Januar, dessen Entschluß unabhängig von jeder Berathung feststeht, beginnt nun Umschau zu halten. Seine Wahl fällt auf ein blutjunges, schönes Mädchen von wenig ansehnlicher Herkunft, und er theilt seinen Freunden seine Absicht, dieses zu heirathen, mit. Dem nüchternen, wohlmeinenden Justinus bleibt nun nichts übrig, als den einzigen, Januar noch quälenden, Scrupel hinwegzuräumen: die Furcht, er könne, indem er sich ein Paradies auf

*) V. 797 ff., Hertzberg 6379 ff.

Erden schaffe, der ewigen Seligkeit verlustig gehen. Die Hochzeit zwischen dem alten Narren und der jungen Schönen, die den Namen Mai führt, wird mit großem Pomp unter lautem Jubel gefeiert, und Januar gibt sich nach Herzenslust dem süßen Rausch der Flitterwochen hin. Seinem Glücke droht indeß aus nächster Nähe Gefahr. Er hat einen jungen, schmucken Pagen Namens Damian in seinem Dienst, der sich vom ersten Augenblick an sterblich in die schöne Herrin verliebt. Seine Liebesqualen, die uns in einer hie und da an Troilus erinnernden Weise geschildert werden, vertraut Damian einem Briefe an, den er Mai auf sehr geschickte Weise in die Hand spielt. Die junge Frau empfindet alsbald Mitleid mit dem unglücklichen Jüngling, und aus dem Mitleid entwickelt sich Liebe. Lange Zeit verstreicht indeß, bis es den Beiden gelingt, die Wachsamkeit des eifersüchtigen Eheherrn zu täuschen. Da wird dieser blind, und obwohl dies seine Eifersucht nur steigert, finden die Liebenden jetzt doch leicht ein Mittel, an's ersehnte Ziel zu gelangen. Januar besaß einen herrlichen, von einer Steinmauer umgebenen Garten, dessen Schlüssel er sorgfältig hütete. Darin befand sich unter ewig grünem Lorbeer ein Brunnen, den Pluto und Proserpina mit ihrem Elfengefolge häufig besuchten, um sich dort an Musik und Gesang zu ergötzen. In diesem Garten pflegte der alte Ehemann während der Sommerzeit sich mit seiner jungen Gattin zu ergehen. Mittelst eines Nachschlüssels weiß Damian, mit dem Mai Alles sorgfältig verabredet hat, eines schönen Tages vor ihnen in den Garten zu schlüpfen. Der listig angelegte, verbrecherische Plan, in dem ein Birnbaum eine wesentliche Rolle spielt, gelangt zur Ausführung. Doch Pluto und Proserpina sind gerade im Garten, und empört über die Arglist des treulosen Weibes, gibt der Gott dem alten Januar das Augenlicht wieder, um seine eigene Schmach zu schauen. Proserpina aber sorgt ihrerseits dafür, daß die auf der That ertappte Frau nicht um eine Ausflucht verlegen ist: was sie gethan, sei ganz harmloser Art gewesen und nur geschehen, um ihren Mann wieder sehend zu machen; Gottlob, daß es gelungen. Und als Januar die Harmlosigkeit ihres Thuns entschieden in Abrede stellt, schreibt sie dies der unvollkommenen Wirkung ihres Heilmittels zu: „Wenn ihr sehen könntet,

würdet ihr mir so etwas nicht sagen. Ihr habt einen Schimmer, kein klares Gesicht." Und: „Wer aus dem Schlaf erwacht, vermag einen Gegenstand nicht sofort scharf zu fixiren und vollkommen zu sehen, bis er erst richtig zur Besinnung gekommen ist. Ebenso kann, wer lange blind war, wenn er das Gesicht wieder erhielt, nicht auf einmal so gut sehen wie der, welcher schon ein paar Tage gesehen hat. Bis euer Gesicht sich erst festgesetzt hat, mag noch mancher Anblick euch täuschen . . ." Der arme Januar gibt sich zufrieden und freut sich königlich seines wiedererlangten Augenlichts und seiner schönen, klugen, liebevollen Frau.

Welcher Quelle Chaucer in dieser Erzählung gefolgt ist, wissen wir nicht.*) Die mittelalterliche Fabel, wie sie ein gewisser Adolphus i. J. 1315 in lateinischen Distichen behandelte, enthält nur die Katastrophe und auch diese nicht in genau entsprechender Gestalt. Wir finden darin den Blinden, das wunderbar wiedergeschenkte Augenlicht, das ehebrecherische Paar, den Birnbaum; doch ohne Pluto nnd Proserpina und ohne die köstliche schnöde Wendung von der unvollkommenen Wirkung des Heilmittels. Der letztere Zug fehlt auch in einer italienischen Novelle und einem altdeutschen Gedicht, während an Stelle des Götterpaars aus der Unterwelt hier der Heiland und Petrus stehen. Mag Chaucer nun jene italienische Erzählung oder etwa ein verloren gegangenes französisches Fabliau benutzt haben, auf jeden Fall hat er seiner eigenen Darstellung im Detail der Ausführung, in der Charakteristik, in der Motivirung das Gepräge seiner Originalität in nicht zu verkennender Weise aufgedrückt. Mit Griseldis hatte er das Gebiet der eigentlichen Novelle betreten, in Januar und Mai wandte er sich jener Species der Gattung zu, in deren Behandlung seine eigentliche Stärke liegt: der pikant-komischen Novelle, von der bis dahin in den Werken französischer trouvères und in Boccaccios Decamerone die gelungensten Beispiele vorlagen. Chaucer aber schlägt sämmtliche Vorgänger aus dem Felde. Gleich dieser erste Versuch ist ein Meisterwerk ersten Ranges. Die Erzählung ist vortrefflich durchgeführt, Licht und Schatten sind mit sicherer Hand vertheilt, retardirende Momente

*) Vgl. Anhang.

zur Steigerung der Spannung mit großem Geschick verwerthet, die Charaktere und Situationen werden uns mit dramatischer Anschaulichkeit vorgeführt, die ganze Darstellung athmet heitere Objectivität, naive Sinnlichkeit und schalkhafte Laune, verbunden mit reicher Bildung und hochentwickelter Kunst. Die behagliche Breite des Vortrags, insbesondere die vielen, zum Theil umfangreichen, Abschweifungen — Reflexionen, Anspielungen, Sentenzen — gemahnen lebhaft an die derselben Epoche angehörige „Frau von Bath."

Während Chaucer so nach und nach die Höhe seines dichterischen Schaffens erstieg, erwuchs ihm ein unerwarteter und, wenn auch keineswegs ebenbürtiger, doch — wie die Dinge lagen — ein durchaus nicht zu unterschätzender Rival in der Person seines Freundes Gower.

Der „moralische" Poet, der bis dahin französische und lateinische Verse gemacht, war nicht unempfindlich geblieben für die steigenden Erfolge, die Chaucers englische Dichtung davon trug. Der Gedanke, mit seinem Freunde auf dessen eigenstem Gebiet zu wetteifern, mußte ihm zumal bei der Lectüre der Legende von guten Frauen kommen. Hier waren lauter antike Stoffe bearbeitet, der Inhalt aus lateinischen Autoren geschöpft; während Anlage und Behandlungsweise dem mittelalterlichen Geschmack und Gowers eigener Art vielfach congenial waren. Sollte der Verfasser der Vox clamantis bei seiner Gelehrsamkeit, seinem Formtalent nicht ebensogut, ja besser als Chaucer ein englisches Werk dichten können, das sich ernsthaften Männern wie dem großen Haufen in gleicher Weise empfahl?

Den inneren Regungen des Dichters kam ein Auftrag des Königs entgegen. Man befand sich noch in den Flitterwochen von Richards selbständigem Regiment; alle Welt war von der Mäßigung und Friedensliebe des jungen Monarchen entzückt, der durch leutseliges Verhalten sich überall Freunde zu erwerben suchte. Bei einer zufälligen Begegnung auf der Themse ließ Richard den Dichter aus seinem Kahn in die königliche Barke steigen, und hier im vertraulichen Gespräch äußerte er den Wunsch, Gower möchte einmal etwas Neues schreiben, das sich auch für ihn zu lesen eignete.

Welcher Art sollte nun das befohlene Buch werden? Gower schwebte ein Werk vor, „das den Weisen Weisheit, den nach Kurz-

weil Begierigen Kurzweil böte." Nichts schien sich zu einem solchen Zwecke besser zu eignen, als eine Sammlung von unterhaltenden Erzählungen mit moralischer Nutzanwendung.

Der litterarische Geschmack bewegte sich wesentlich in denselben Bahnen wie ehedem. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatte der englische Dominicaner Thomas Walleys († 1340) die Metamorphosen des Ovid moralisch gedeutet, und seine Schrift erfreute sich eines großen Ansehens. Die Gesta Romanorum und die Sieben weisen Meister setzten ihren Siegeszug durch die Welt fort. Von letzterer Sammlung gab es seit den ersten Decennien des Jahrhunderts eine englische Bearbeitung,*) die in wiederholten Abschriften, wohl auch in mündlichem Vortrag, manche Veränderungen erfuhr, während daneben neue selbständige Versionen auftauchten. In der Epoche, die uns beschäftigt, entstand eine solche Version auf Grund einer französischen Vorlage, welche der Quelle der älteren englischen Fassung auf's engste verwandt gewesen sein muß. Die Gesta Romanorum, die sich nach dem Continent verbreitet hatten und hier durch Aufnahme von Stoffen aus den Sieben Meistern sich erweiterten, wurden in England so fleißig abgeschrieben, gelesen und benutzt wie je zuvor.

Gower war diese Sammelschrift wohl bekannt, und ebenso kannte er die gelehrten Repertorien von sagenhaftem oder historischem Stoff: des Vincenz von Beauvais „Historienspiegel", Gottfrieds von Viterbo († 1190) „Pantheon", Isidor, Cassiodor, Valerius Maximus, Justinus. In der Bibel war er nicht minder bewandert als in seinem Ovid, ein großer Theil der Romanlitteratur und manche Chronik des Mittelalters war ihm durch die Hände und durch den Kopf gegangen.

Alle diese Schriften boten ihm für sein neues Werk Erzählungsstoff. Die höheren, zusammenfassenden Gesichtspunkte war er zufrieden seiner eigenen Vox clamantis zu entlehnen: wie dort, gab er auch hier — und zwar in derselben Reihenfolge — eine Schilderung der traurigen Zeitlage, eine an die Vision Nebukadnezars anknüpfende Darstellung der fünf Weltalter und eine Erörterung der

*) Vgl. unsern ersten Band S. 326, sowie den Anhang zu gegenwärtigem Bande.

sieben Hauptsünden. Während er jedoch diesmal die beiden ersteren Punkte in einen Prolog zusammendrängte, gliederte er nach den Hauptsünden und ihren Verzweigungen den eigentlichen Kern seines Werkes.

Die Einkleidung borgte er von Chaucer und von Jehan de Meung. Wie im Rosenroman der Held der Erzählung ein Verliebter und dieser der Dichter selber ist, ebenso in Gowers Dichtung. Wenn Jehan de Meung der Natur den Genius zum Kaplan und Beichtvater gibt, so heißt Genius hier der Priester der Venus, und die Beichte, die der Liebende ihm ablegt, bildet den Inhalt des ganzen Gedichts, das daher den Namen Confessio amantis trägt. Unter Chaucers Werken kommt zunächst der Prolog zur Legende von guten Frauen in Betracht. Dort tritt dem Dichter der zürnende Liebesgott in Begleitung der milden Königin Alceste entgegen; im Eingange der Confessio amantis erblickt der alte verliebte Gower den Gott, der ihm gleichfalls ungnädig gesinnt ist, in Begleitung der Venus, die sich seiner annimmt. Wie Alceste ihrem Schützling die Legende zu schreiben befiehlt, so heißt Venus den ihrigen seine Beichte ablegen, woraus denn gleichfalls ein Gedicht wird. Auch bei den Schlußpartien der Confessio werden wir manchmal auf's lebhafteste an Chaucer erinnert, theils an die Legende, theils an das Haus des Ruhms oder andere Dichtungen.

Als Ganzes genommen trägt die Confessio amantis einen durchaus mittelalterlichen, man möchte sagen: einen mönchischen Charakter. Die seltsamen Widersprüche, die Gowers eigene Natur und Bildung in sich schlossen, treten in keinem seiner Werke so unverhüllt, so unvermittelt zu Tage wie in diesem. Dichter und Pedant, Erotiker und Moralist liegen fortwährend in Streite. Symbolisch für diesen Zustand ist die Gestalt des Beichtvaters, der bald seine Rolle als Geistlicher, bald — und dies häufiger — seine Beziehung zur Venus vergißt. Ernste religiös-moralische Betrachtungen wechseln mit Subtilitäten eines raffinirten Liebescodex, wie er auf ovidischer Grundlage im Rosenroman sich gestaltet hatte. Dazu tritt, die regelrechte Entwicklung des Planes unterbrechend, die aristotelisch-arabische Philosophie, deren Lehren über Kosmologie und Physiologie, Grammatik, Logik und Rhetorik, Ethik, Oekonomik

und Politik ein ganzes Buch der im Ganzen acht Bücher umfassenden Dichtung ausfüllen. Gower schöpft hier vorzugsweise aus jener, dem Stagiriten untergeschobenen, compendiarischen Schrift, die unter dem Namen Secretum secretorum im Mittelalter eine so weite Verbreitung fand, so oft commentirt, bearbeitet und in mehrere abendländische Sprachen übersetzt wurde.

Den anziehendsten Bestandtheil des Werkes bilden ohne Frage die Erzählungen. In dem wissenschaftlichen Abschnitt sind sie namentlich im politischen Theil vertreten; im Uebrigen durchziehen sie das ganze Werk: jede moralische Belehrung des Beichtvaters, jede Definition einer Sünde und Schilderung ihrer Folgen wird durch eine Geschichte aus der alten oder neuern Zeit erläutert und bekräftigt. Hierbei ist es bezeichnend, daß die Erzählung zu der Lehre, die sie veranschaulichen soll, nicht selten paßt wie die Faust auf das Auge. Die Nutzanwendung wird manchmal an den Haaren herbeigezogen, während der lebendige Kern der Fabel dem Dichter unfruchtbar bleibt. Noch mehr wird das Gefühl des Lesers zu Zeiten durch den ethisch-ästhetischen Stumpfsinn verletzt, mit dem unerquickliche, zweideutige Situationen behaglich ausgesponnen werden. Völlig irre wird man an der Logik des „moralischen" Gower, wenn er in der Erzählung von Kanace zwar für die Wuth des Vaters Worte des Tadels findet, dagegen den Inceſt der Kinder mit der Gewalt des Naturtriebs entschuldigt.

Um das Gute in der Confessio amantis zu würdigen, muß man sich auf Abstraction verstehen, die dem naiven, vom bloß Stofflichen angezogenen Leser in diesem Fall vielfach leichter wird als dem gebildeten und anspruchsvollen. Man muß die Erzählungen jede für sich nehmen, unbefangen auf sich wirken lassen, ohne sich um den Zusammenhang, in dem sie erscheinen, zu kümmern. Man muß sich an einzelnen treffenden Stellen, die den Sittenmaler, den Satiriker, den in historischer Betrachtung geübten Schriftsteller verrathen, und an den seltneren Stellen, wo eine wirklich poetische Ader sich regt, ergötzen und die öden Strecken, die dazwischen liegen, übersehen. Man muß endlich gewissen Vorzügen der Darstellung und Versification auch ohne Rücksicht auf den Inhalt Geschmack abgewinnen können.

An Gowers Sprache und Vers bemerkt man leicht, daß er bei Chaucer in die Schule gegangen ist. Der Schüler ist aber nichts weniger als ein Nachahmer: mit dem großen Vorbild vor Augen, hat er in richtiger Selbsterkenntniß seinen eigenen Stil gesucht und gefunden. Statt des einen höheren Schwung erfordernden Zehnsilblers wendet er in seinem Hauptwerk das anspruchslose kurze Reimpaar an, das er äußerst gewandt handhabt und regelmäßiger baut als irgend ein englischer Dichter, Chaucer einbegriffen, vor ihm. Man kann sagen, daß er die altüberlieferte Versform in ähnlicher Weise gestaltet hat, wie sein großer Zeitgenosse das neue Metrum, dem er in die englische Dichtung Eingang verschaffte. Gowers Diction zeichnet sich vor allem durch Leichtigkeit und Klarheit aus. Sie athmet ein ruhiges Behagen, das sich dem Leser mittheilt, übt eine ähnliche Wirkung auf das Ohr aus, wie das gleichförmige und doch nicht leicht ermüdende Plätschern eines Springbrunnens. Sehr selten werden wir durch eine kühnere, unerwartete Wendung überrascht, niemals fühlen wir uns vom Boden gehoben, in einen höheren Luftkreis mit fortgerissen. Was wir vernehmen, ist die schlichte, aber sprachgewandte Plauderei eines erfahrenen Mannes, hübsch abgerundet, nicht selten treffend, zuweilen anmuthig, zuweilen kräftig zusammenfassend, vielfach aber farblos und weitschweifig und durch häufige Wiederholung ähnlicher Gedanken den Eindruck gelungener Stellen abschwächend.

Mit seinen Erzählungsstoffen verfährt der Dichter auf sehr verschiedene Weise. Bald gibt er nur ein kurzes Referat, bald eine ausführliche Darstellung. Im Ganzen erzählt er übersichtlich, ziemlich lebendig und mit einer gewissen Eleganz; zuweilen weiß er recht anschaulich zu schildern. Nur selten aber gelingt es ihm, die eigentlich poetischen Momente einer Fabel zur Geltung zu bringen, sofern dies nicht schon in seiner Quelle geschehen war; ja gelegentlich bringt er es über's Herz, die wirksamsten Partien in der Darstellung eines Vorgängers in einem trockenen Resumé abzufertigen. Die Fabeln der Legende von guten Frauen und die von Ceyx und Halcyone kehren in der Confessio amantis alle wieder, als sollte die Vergleichung mit Chaucer geradezu herausgefordert werden. Hie und da borgt Gower einen Zug von dem befreundeten

Meister; gewöhnlich aber stellt er solche Stoffe zwar nach denselben Quellen wie jener, jedoch in ganz selbständiger Weise dar, und seine Art erscheint oft da am nüchternsten, wo er antike Sagen nacherzählt. Manche spätere Ueberlieferung hat er mit mehr Glück reproducirt. Nicht übel ist ihm unter anderm die Erzählung von Apollonius von Tyrus gelungen, in der er sich ziemlich genau an die metrische Bearbeitung in Gottfried von Viterbos Pantheon anschließt. Als die letzte und ausführlichste aller Geschichten in der Confessio amantis, hat sie die Aufmerksamkeit vorzugsweise auf sich gezogen und vielfach den Maßstab zur Beurtheilung von Gowers Talent abgegeben. Die Palme unter seinen Erzählungen dürfte jedoch nicht dieser, sondern der vom Ritter Florent zukommen. Sie behandelt einen alten Stoff von, wie es scheint, unverwüstlicher Anziehungskraft; denn nicht bloß im Mittelalter, noch in neuerer Zeit hat er mehr als einen Dichter — ich erinnere an Voltaire und Bilderdyk — zur Bearbeitung gereizt. Ein junger Ritter, der sein Leben verwirkt hat, kann es nur dadurch retten, daß er das Räthsel löst: Was wird von den Frauen am meisten gewünscht? Die Lösung wird ihm von einem alten, grundhäßlichen Weibe mitgetheilt und lautet: Herrschaft in der Liebe. Der Ritter ist nun dem Tode entronnen; dafür aber hat er eine Verpflichtung auf sich genommen, die ihn zwingt, seine wenig anziehende Lebensretterin zu heirathen. Als Mann von Ehre führt er die alte Hexe heim, die sich dann auf dem ehelichen Lager in ein junges schönes Weib verwandelt. Die Pointe der Geschichte aber besteht darin, daß der Ritter sein ungeahntes Glück der Unterwerfung unter den Willen seiner klugen Ehehälfte verdankt.*) Diese hübsche Fabel hat Gower in recht fesselnder Weise erzählt, geistvoller und weniger nüchtern, als es sonst seine Art ist. Freilich vermögen wir nicht zu sagen, wie viel er hier seiner unmittelbaren Vorlage verdankte, da diese uns unbekannt ist.

Mit ihren Vorzügen und ihren Mängeln war die Confessio amantis wohl darnach angethan, den Zeitgenossen zu imponiren.

*) Nach einer Version, der wir bei Chaucer begegnen werden, wird erst durch diese Unterwerfung die Verwandlung bewirkt, nach einer andern, der Gower folgt, wird dadurch das Resultat der Metamorphose ein dauerndes.

Sie bildete die erste große Novellensammlung in englischer Sprache, weit umfassender und mannigfaltiger als die Sieben weisen Meister. Sie bot außerdem die compendiarische Weisheit des Secretum secretorum dem englischen Publicum in leicht faßlicher Weise. Dazu war das Ganze das Originalwerk eines englischen Dichters.

Einen litterarischen Fortschritt bezeichnete die Dichtung, mit Chaucers Leistungen verglichen, keineswegs; im Gegentheil, wie wir schon sahen, den entschiedensten Rückschritt in's Mittelalter. Im Mittelalter aber war der größere Theil der Leser, der gelehrten wie ungelehrten, selber noch befangen; und wenn man sich an Chaucers Kunst erfreute, so gab man sich nicht minder gern — Mancher sogar weit lieber — dem bequemen Genuß eines Dichtwerks hin, das in gebildeter Form das geistige Besitzthum der Zeit zusammenfaßte, ohne eine Ahnung aufkommen zu lassen von dem Höheren, das der Zeit fehlte.

XII.

Hätte Chaucer sich nicht bereits mit größern dichterischen Entwürfen getragen, so würde Gowers Vorgehen ausgereicht haben, ihn zu neuen, kühneren Unternehmungen zu reizen. Die im Entstehen begriffene Confessio amantis, zu der sein eigenes Beispiel — darüber konnte er sich nicht täuschen — angeregt hatte, die Lorbeeren, welche der — wegen seiner französischen und lateinischen Verse schon lange berühmte — moralische Poet nun auch, indem er sich auf Chaucers Schultern stellte, auf dem englischen Parnaß zu pflücken sich anschickte, ließen ihm keine Ruhe. Hatte er bis dahin in seinen Plänen geschwankt, so mußte ihm, sobald er nur ein Buch des neuen Werkes gelesen hatte, im Vollgefühl seiner Kraft und in der richtigen Beurtheilung seines Könnens der Entschluß reifen, ein derselben Gattung angehöriges Werk, aber von ganz anderer Art und ganz anderem Kaliber zu schaffen.

Die schematische Anlage der Confessio amantis, oder auch von Dichtungen wie die Disciplina clericalis und die Sieben weisen Meister, nachzuahmen, konnte ihm nicht in den Sinn kommen. Eher mochte es ihn reizen, wohin ja seine ganze Entwicklung ihn mit

einer gewissen Nothwendigkeit zu drängen schien, wiederum einmal den Wettkampf mit Boccaccio aufzunehmen. Im Decamerone lag, trotz der Form ungebundener Rede, ein Erzeugniß wirklicher Poesie vor. Der freie Gestaltungstrieb zeigte sich hier nicht eingeengt durch eine pedantische Schablone, noch seine Wirkung verkümmert durch unglückliche Versuche, aus einer wenig erbaulichen Erzählung, es koste was es wolle, eine recht erbauliche Moral zu ziehen. Was hier von nutzanwendendem Schematismus noch bemerklich blieb, beschränkte sich fast ausschließlich auf die Ueberschriften zu den einzelnen Giornate. Im Uebrigen athmete man frei auf in der heiteren, ungezwungenen Gesellschaft, welche die Einfassungserzählung uns vorführt — weltgewandte, lebenslustige junge Herren und Damen, die keinen andern Zweck kennen, als den sich zu ergötzen, das Elend der Zeit über der Beschäftigung mit Poesie, Musik und anregender Unterhaltung zu vergessen.

Auch das Decamerone jedoch gedachte Chaucer nicht nachzubilden, sondern in seiner eigenen Weise zu überbieten. Trotz der Mannigfaltigkeit der in jenem Werk verarbeiteten Stoffe, macht sich in der großen Mehrzahl der Erzählungen doch eine Gleichartigkeit des Grundtons geltend, die in Verbindung mit der gleichmäßigen Eleganz des Vortrags auf die Dauer leicht ermüdet. Die einzelnen Erzähler, wenn auch gerade als solche vielfach mit Feinheit individualisirt, gehören doch alle derselben Lebenssphäre an, stehen auch so ziemlich in demselben Lebensalter: sie sind alle jung, vornehm, geistreich, nehmen an derselben Bildung und wesentlich gleichen Anschauungen Theil.

Ein breiteres Weltbild von reicherer Fülle und bunterer Mannigfaltigkeit schwebte Chaucer vor. Wie bei Palamon und Arcita, wie bei Troilus, machte sich die Eigenart des Dichters und der Genius seines Volkes im Gegensatz zu dem Italiener geltend — diesmal jedoch, wie die höhere Reife seiner Bildung und der besondere Anlaß es mit sich brachten, viel energischer und gewaltiger als zuvor.

Bei zunehmendem Alter und wachsender Lebenserfahrung hatte Chaucers Denken und Dichten eine entschiedener nationale und volksthümliche Färbung angenommen. Nach der französischen, der

italienischen, der lateinischen Poesie fesselten die bescheidenen Producte der englischen Muse stärker als zuvor sein Interesse — theils von der ethisch-patriotischen, theils auch von der ästhetischen Seite: die Satiren, die poetischen Erzählungen, das Volkslied. Mit intensiverer Theilnahme verfolgte er die politischen Ereignisse, insbesondere aber die socialen und kirchlichen Zustände und Bewegungen, die geistigen Strömungen seiner Zeit. Die Wiclifitische Richtung und die Gestalt des großen Reformators selber war ihm nachträglich bedeutender und sympathischer geworden. Er trat nicht in die Reihe seiner Jünger über, blieb vielmehr, was er gewesen: ein guter Katholik bis auf gelegentliche skeptische Anwandlungen, ein Weltkind mit tiefen, wenn auch manchmal schlummernden, religiösen Bedürfnissen. Aber die sittliche Hoheit jenes Mannes, sein lauterer Eifer für evangelische Lehre und evangelisches Leben, der doch in manchen seiner Anhänger nachwirkte, flößten ihm den tiefsten Respect ein und schärften seinen Blick für die Mißbräuche, die moralischen Schäden in Kirche und Gesellschaft. In gleichem Sinne mußte die Vision von Peter dem Pflüger auf ihn wirken.

In Folge solcher Interessen und Einflüsse gestaltete sich das Weltbild, welches Chaucer als künstlerische Idee im Sinne hatte, wesentlich als Gemälde des damaligen englischen Lebens, der Sitten, Zustände in den verschiedenen Kreisen der englischen Gesellschaft. Derartige Gemälde hatten, in den Grenzen ihrer Tendenz und Kunst, die Satiriker auf alle Stände entrollt. Keineswegs unpoetisch, wenn auch etwas traumhaft verschwimmend gehalten, war das Bild, das dem Leser aus Langlands Dichtung entgegentrat, — zumal im Eingang jene Vision von dem Feld voller Menschen; wir können nicht zweifeln, daß diese sich Chaucer tief einprägte. Wichtiger noch war vielleicht ein anderes Moment. Wenn der englische Boccaz sich fragte, wie er es anstellen solle, die sehr gemischte Gesellschaft, welche es zu schildern galt, den Absichten seines Werkes gemäß zusammenzubringen, so konnte ihm die zweite Vision in Piers Plowman auf den Weg helfen: jene Stelle, wo reumüthige Sünder, Menschen verschiedenster Art und aus allen möglichen Ständen, die Pilgerfahrt zu Sanct Wahrheit antreten. Das Gebiet der Möglichkeiten ist hiermit freilich nicht entfernt erschöpft. Sehr

denkbar ist es z. B., daß Chaucer wirklich einmal selber eine Pilgerfahrt nach Canterbury mitmachte. Auch ist von Boccaccios Erfindung: eine Gesellschaft, welche der Pest entflieht, nicht so gar weit bis zu Chaucers Gedanken: eine Gesellschaft, welche ihren Dank für die glücklich überstandene Seuche mittelst einer Wallfahrt abstattet.*) Schließlich ist ein guter Kopf nie um einen glücklichen Einfall verlegen.

Chaucers Plan gestaltete sich nunmehr folgendermaßen. Eine Anzahl Wallfahrer, die zum Grabe des h. Thomas Beket in Canterbury pilgern, treffen im Gasthof zum Heroldsrock in Southwark mit dem Dichter zusammen, der dieselbe Absicht hegt und sich ihnen anschließt. Auch der Wirth erbietet sich mitzugehen — unter der Bedingung, daß die Gesellschaft sich den Weg nach Canterbury wie den Rückweg durch das Erzählen von Geschichten kürze. Alle sollen sich hieran betheiligen, der Wirth ausgenommen, der das Amt des Führers, Leiters, Preisrichters übernimmt. Wer seine Sache am besten macht, soll auf Kosten der übrigen Erzähler bei der Rückkehr ein Souper im Heroldsrock bekommen.

Dieser Entwurf vereinigte die Vorzüge des Plans zum Decamerone mit manchen, die diesem abgingen. Die Handlung hatte ein bestimmtes Ziel und bot Gelegenheit zu mannigfacher Abwechslung, zu verschiedenen ergötzlichen Episoden. Zugleich gestattete sie, ja erforderte vertraulichen Verkehr zwischen Leuten, die sonst vielleicht im Leben nie zusammengekommen wären.

Allmählich nahm der Plan bestimmtere Form an. Die Gestalten der Pilger, wie sie nach und nach in klaren Umrissen vor das Auge des Dichters traten, repräsentiren in ihrer Gesammtheit die ganze Stufenleiter der englischen Gesellschaft, mit Ausnahme der allerobersten und der alleruntersten Sprossen.

Da ist ein wackerer Ritter, die Brust erfüllt von den Idealen seines Standes, der in aller Herren Länder Kampf und Abenteuer gesucht hat, unerschrocken in der Gefahr, dabei mild und zartfühlend und von mädchenhafter Sittsamkeit. Kaum von einer Kriegsfahrt

*) Vgl. allgem. Prolog V. 17 ff.

The holy blisful martir for to seeke,
That hem hath holpen whan that they were seeke.

zurückgekehrt, legt er den Panzer ab, und ohne den abgenutzten Waffenrock zu wechseln, treibt er sein gutes Roß zur Pilgerfahrt. Ihn begleitet sein Sohn, ein zwanzigjähriger Junker, in buntfarbiger modischer Tracht, frisch und lebensfroh, tapfer und verliebt, in jeder höfischen Uebung und Kunst wohl bewandert, bescheiden und gefällig. Ein einziger Diener folgt dem Ritter: ein rüstiger Yeoman, vermuthlich ein Förster, der als erfahrener Bogenschütze sein Schießzeug, blank geputzt, trefflich in Stand hält.

Als weiteren Repräsentanten der Gentry treffen wir einen behäbigen Freisassen an, einen vollblütigen ältern Herrn von epikuräischen Lebensgewohnheiten, ganz besonders den Freuden der Tafel ergeben, durch seine Gastfreundlichkeit weit und breit berühmt — eine gewichtige, einflußreiche Persönlichkeit in seiner Grafschaft.

Religiöses Leben und Kirchendienst ist in zahlreichen Typen vertreten. Anziehend ist die Gestalt einer Priorin, einer vornehmen Dame von eleganter Haltung und feinen Sitten, ein wenig geziert und auf Beobachtung höfischer Formen gar sehr erpicht, im Grunde jedoch ein kindlich unschuldiges Geschöpf von echt weiblicher Anmuth und äußerst gefühlvollem Herzen. In ihrer Begleitung reist eine Nonne, als ihre Kapellanin, und ein Priester mit breiter Brust, starkem Nacken und rothen Wangen.

Aehnliche körperliche Vorzüge kennzeichnen die beiden Ordensbrüder in der Gesellschaft, welche im Uebrigen den Unterschied zwischen den älteren, auf Sanct Benedict und Sanct Maur zurückgehenden Congregationen und den seit dem dreizehnten Jahrhundert aufgekommenen Bettelorden scharf hervortreten lassen. Der Mönch, der als Vorsteher einer Dependenz seines Klosters eine wichtige Stellung einnimmt, hat nur den einen Fehler, daß er sich um die Ordensregel nicht kümmert, das Beten, Fasten und Arbeiten gerne Anderen überläßt und den dumpfen Klostermauern am liebsten entflieht, um sich dem leidenschaftlich geliebten Jagdvergnügen hinzugeben. Ein stattlicher, wohlbeleibter Herr mit kahlem Kopf und leuchtenden Augen, ein erfahrener Lebemann von starken Nerven, etwas derb angelegt, jedoch von männlicher Zurückhaltung und vornehmem Wesen, durchaus respectabel — wenn er auch nach unsern Begriffen seinen Beruf verfehlt hat. — Der Bettelbruder, eine

Säule seines Ordens, zeichnet sich durch die Vielseitigkeit seiner Gaben aus. Auch er spielt, wenn er will, den vornehmen, stattlichen Herrn, und bei Schiedsgerichten sieht er wie ein Magister oder ein Papst aus. Soviel er kann, meidet er den Umgang mit armen Leuten, mit Bettlern und scrophulösem Gesindel, und gibt sich gerne mit solchen ab, die etwas zu verlieren haben. Aber wie wenig exclusiv ist hier seine Bekanntschaft! Und wie weiß er sich überall einzuschmeicheln und beliebt zu machen: bei Gastwirthen und Victualienhändlern, bei reichen Freisassen — und besonders bei den Frauen! Wie angenehm ist er als Beichtvater, und wie unwiderstehlich als Bettler! Wie schön weiß er zu schwatzen und zur Harfe zu singen, und wie gut kleidet ihn das Lispeln, das er sich aus purem Uebermuth angewöhnt hat! Eine üppige und zugleich habgierige Natur — bei großer Körperkraft, Schlauheit und Gewandtheit.*)

Eine widerliche Erscheinung ist der „Büttel", der Executor des geistlichen Gerichtshofs seiner Diöcese. Vor seinem feuerrothen Gesicht, voll Mälern und Beulen, mit den kleinen Augen, den grindigen schwarzen Brauen und dem schäbigen Bart, fürchten sich die Kinder. Und auf Furcht ist seine Macht im Kirchensprengel gegründet. Von rücksichtslosester Habgier, bestechlich, grausam — dabei hitzig und lüstern wie ein Sperber, liebt er zum Ueberfluß noch Zwiebeln und Knoblauch nebst starkem, blutrothem Wein; und wenn er betrunken ist, pflegt er wüthend zu schwadroniren und mit den paar lateinischen Brocken, die er aus irgend einem Decret aufgeschnappt hat, auf's gerathewohl um sich zu werfen.

Würdig schließt sich diesem unsauberen Gesellen sein Freund, der Ablaßkrämer, an, der den Mantelsack bis zum Rande voll hat „von römischem Ablaß, frisch und heiß." Er besitzt eine große Suada und versteht sein Geschäft so gut, daß ihm der Besuch einer Landpfarre an einem Tage mehr einträgt, als der Pfarrer in zwei Monaten erwirbt. Aus einem Kopfkissenüberzug macht er sich den Schleier unsrer lieben Frau zurecht und läßt Schweinsknochen in einem Glase als Heiligengebeine verehren. Ein unmännlicher Schlingel mit völlig bartlosem Gesicht, Glotzaugen, wie ein Hase,

*) Vgl. Anhang.

und einer Ziegenstimme, der noch dazu mit seinem langen, dünnen Flachshaar coquettirt.

Pflegten die Satiriker von Fach nur die Schattenseiten in dem Leben des Klerus und den Einrichtungen der Kirche zu zeigen, so fehlt bei Chaucer auch das Licht nicht. Seine herzensgute, zierliche Priorin erregt unsere gemüthliche Theilnahme, mag sie uns auch ein Lächeln abnöthigen. Durchaus ernst und groß gehalten ist eine andere von seinen Figuren: der Landpfarrer. Er entspricht dem Priesterideal, das Wiclif im Sinne hatte und selber zu verwirklichen trachtete*): er ist arm, einfach, liebevoll, opferwillig, geduldig und zugleich gelehrt, verständig, eifrig, muthig. „Christi Wort und seiner zwölf Apostel lehrte er, doch zuerst befolgte er es selber."

Aus den gelehrten Kreisen begegnen uns ein Oxforder Scholar, ein Justitiarius und ein Arzt. Der erste ist ein begeisterter Diener der Wissenschaft und leidenschaftlicher Bücherfreund, der alles Andere dagegen gering achtet; ein Philosoph mit wenig Gold in der Truhe, der für diejenigen, welche ihn mit dem Nöthigen zum Studiren versehen, eifrig betet; seiner äußern Erscheinung nach hohläugig, mager, in einem fadenscheinigen Rock auf dürrem Klepper reitend; denn eine Pfründe hat er noch nicht erlangt und ein weltliches Amt verschmäht er. Auch in Gesellschaft häufig mit seinen eigenen Gedanken beschäftigt, spricht er nicht mehr als nöthig; doch was er sagt, ist treffend, concis, inhaltreich. Trotz seines stillen, schüchternen Wesens, fehlt es ihm nicht an einer schalkhaft ironischen Ader. — Der Justitiarius ist ein kluger, ausnehmend gelehrter und erfahrener Herr, der sich das Air großer Würde zu geben versteht; sehr angesehen, sehr beschäftigt und noch beschäftigter scheinend, als er es in Wirklichkeit ist. Seine Praxis hat ihm Geld und Roben die Menge eingetragen, und er ist nicht allzu gewissenhaft im Erwerb. Seine Kleidung macht den Eindruck vornehmer Einfachheit. — Auch der Arzt versteht sich vorzüglich auf sein Gewerbe. Er kennt alle gelehrten Schriftsteller darüber und bedient sich bei seinen Kuren mit Erfolg der Astrologie und natürlichen Magie. Mit den Apothekern steht er auf dem besten Fuß, was beiden Theilen zu Gute kommt. Zur Zeit der Seuche hat er schöne Einnahmen

*) Vgl. Anhang.

gehabt. In der Bibel studirt er selten, lebt mäßig, doch recht gut und hält sein Geld zusammen. „Gold ist dem Arzte ein Specificum, ausnehmend liebte er das Gold darum."

In gewissem Sinne gehört zu dieser Gruppe noch der Factor oder Oekonom eines Juristenconvicts: ein artiger und gewandter Mensch, der beim Einkaufe der Victualien, mag er zahlen oder borgen, stets die besten Geschäfte macht und die dreißig oder mehr hochgelahrten Herren, die er bedient, allesammt hinter's Licht zu führen weiß.

Handel und Gewerbe sind durch zahlreiche, zum Theil allerdings wenig hervorstechende, Typen vertreten. Da ist zunächst ein Kaufmann mit Gabelbart, in scheckigem Gewand, einen flämischen Biberhut auf dem Kopf, fein anschließende Stiefel an den Füßen: ein stattlicher Herr, wichtig und feierlich in Wort und Miene, gewandt im Geldhandel und sehr geschickt in der Führung seines ganzen Geschäfts. Durch seine Art imponirt er den Leuten, so daß Niemand ahnt, daß er in Schulden steckt. — Da ist ferner ein wetterzerzauster, sonnengebräunter Schiffer, der von Gotland bis zum Kap Finisterre alle Häfen, und jede Bucht in Spanien und der Bretagne kennt. Ein kundiger Seemann, etwas roh, von wenig scrupulösem Gewissen: rücksichtslos gegen besiegte Feinde- und zu sehr geneigt, mit den seinem Schiff anvertrauten Bordeauxweinen nähere Bekanntschaft zu machen, was ihm, während der Kaufmann schlief, manchmal gelungen ist. — Fünf ehrsame Handwerker: ein Krämer, ein Zimmermann, ein Weber, ein Färber, ein Tapezierer, gehören alle derselben Bruderschaft an und tragen deren Uniform: funkelnagelneue Anzüge, Gürtel, Taschen und silberbeschlagene Dolche. Jeder von ihnen würde sich zum Alderman eignen; denn es fehlt ihnen nicht an Hab und Gut, und auch ihre Frauen würden Nichts dagegen einzuwenden haben. „Madam zu heißen klingt fürwahr nicht schlecht; und dann, wie schön, stets auf der Kirchentreppe voranzugehn mit königlicher Schleppe!" Diese behäbigen Bürger führen einen eigenen Koch mit sich, einen ausgezeichneten Künstler. Schade, daß er ein Krebsgeschwür am Schienbein hat! Denn Blancmanger macht er so gut wie Einer.

Eine charakterische Figur ist der Müller: eine untersetzte, breit-

schultrige Gestalt mit starken Muskeln und Knochen, mit breitem, fuchsrothem Bart, auf der Nase eine Warze mit einem Büschel rother, stachlicher Haare, den Mund weit wie ein Ofen. Er ist ein Korndieb ersten Ranges, zugleich der stete Sieger im Ringspiel. Ein roher Gesell, der sich gerne betrinkt, viel schwadronirt, und mit Vorliebe Zoten erzählt — daneben auch den Dudelsack bläst.

Landwirth und Mitglied der Zimmermannszunft in einer Person ist der Verwalter auf dem Gute eines Lords. Schlau, habgierig, scharf zusehend, ein guter Rechenmeister, wird er von seinen Untergebenen gefürchtet und steht bei seinem Herrn, auf dessen Kosten er sich bereichert, den er aber durch gelegentliche Geschenke und durch Pump zu verpflichten weiß, in hoher Gunst. Er hat seine Schäfchen längst auf das Trockne gebracht, führt aber sein einträgliches Geschäft ruhig weiter. Zwischen ihm und dem Müller besteht eine grundsätzliche Rivalität, die durch den Gegensatz ihrer Persönlichkeiten noch verschärft werden muß. Von cholerischem Temperament, ist der Verwalter gleichwohl ebenso bedächtig und nüchtern wie der Müller ausgelassen, in der Regel ebenso wortkarg wie dieser schwatzhaft. Auch äußerlich prägt sich der Gegensatz aus: der Verwalter ist ein hagerer Mann mit langen dürren Beinen, mit glatt rasirtem Bart und kurz gestutztem Haar.

Und nun der Ackersmann! Bei der Wahl eines Vertreters für diesen Stand ließ Chaucer sich von Langland inspiriren, wie sein Pfarrer Wiclifs Einwirkung verräth. Der Eine ist der leibliche Bruder des Andern und gehört auch geistig derselben Familie an. Der Pflüger verwirklicht das christliche Ideal im Bauernstand ebenso rein, wie der Pfarrer unter der Geistlichkeit: so treu befolgt er die evangelischen Gebote — voran das Grundgebot der Liebe.

Die Zahl der Pilger ist hiermit noch nicht erschöpft. Chaucer unterließ nicht, auch seine Frau von Bath an der Wallfahrt theilnehmen zu lassen, wozu sie sich ja vorzüglich eignete. Vergessen wir ferner nicht, daß auch der Dichter selber sich unter den Pilgern befindet. Im weiteren Verlauf der Reise schließen sich dann noch zwei Persönlichkeiten der Gesellschaft an, von denen die eine ihr dauernd verbleibt und gleichfalls eine Erzählung zum besten gibt.

Allen diesen erzählenden Pilgern steht nun der Wirth als freiwilliger Führer und Preisrichter gegenüber. Er ist ein schöner, stattlicher Mann, ein stämmiger Bürger von klugem, männlichem Wesen, freimüthig und gefällig, zu rüstiger Thätigkeit wie frohem Genuß gleich sehr aufgelegt. Er bedient seine Gäste vortrefflich, vergißt aber den eigenen Vortheil nicht. Auf der Reise ist er eifrig bestrebt, die Gesellschaft munter und gesprächig zu erhalten, geneigt, mit seinen Gästen — wohl auch über sie — harmlos, wenn auch zuweilen derb, zu scherzen, ohne jedoch den Unterschied der Person und Lebensstellung jemals aus dem Auge zu verlieren; vor allem stets bemüht, Streitigkeiten zwischen den Pilgern vorzubeugen oder, wo sie entstanden, sie rasch zu schlichten. Dieser Mann hat zu Hause eine Frau von außerordentlich heftigem Temperament, leicht gereizt und in ihrem Zorn keine Schranken kennend. Der Wirth stellt sich so, als ob sie ihm manchmal das Leben recht sauer machte. Wir trauen ihm jedoch zu, daß er mit ihr fertig zu werden versteht. An Humor und auch an Leibesfülle hat er wenigstens in der Ehe nichts eingebüßt.

Dieser Typus eines wohlhabenden, wackern Bürgers aus der Zeit, wo England noch den Namen merry England verdiente, war ganz dazu gemacht, in dem bunten Drama der Canterbury-Fahrt die Rolle des Chors zu übernehmen. Er verkörpert am reinsten die weitherzige Toleranz, das heitere Wohlwollen, die sorglos humane Gesinnung, die Chaucers großartige Dichtung erfrischend durchziehen.

Doch wir sind erst mit dem Plan, dem Werden der Canterbury Tales beschäftigt. Alle jene Pilgergestalten, wie der Dichter sie schaute: mit den Vorurtheilen, Gewohnheiten, Tugenden und Lastern ihres Alters, Geschlechts, Standes, und zugleich beinahe alle mit ihren individuellen Eigenheiten, Vorzügen und Fehlern, sollten nun in ihrer äußern Erscheinung wie ihrem inneren Kern dem Leser lebendig, greifbar vor die Augen gestellt und dramatisch in Scene gesetzt werden — charakterisirt durch Haltung und Wort im zwanglosen Verkehr und Gespräch mit einander, nicht am wenigsten auch durch das Was und Wie ihrer Erzählungen oder die Art, wie der Eine die Erzählung eines Andern aufnimmt, beurtheilt.

Diese Erzählungen aber haben nicht nur den Zweck, die Cha-

raktere der einzelnen Pilger zu vollenden. Ihre Bestimmung greift viel weiter. Jede für sich ein abgeschlossenes Kunstwerk, sollen sie in ihrer Verbindung das zu realisirende Gesammtbild vervollständigen: zugleich das wirkliche Leben der mittelalterlichen, vor allem doch der englischen, Gesellschaft in ihren verschiedenen Sphären schildern und die Idealwelt, die über dieser Wirklichkeit schwebt, als ihr geistiger Reflex, in erhöhter, verdichteter Form reproduciren. Daher einerseits die Mannigfaltigkeit der vorgeführten Gestalten, Lebensverhältnisse, Situationen, anderseits die Universalität in der Auswahl der Stoffe, Darstellungsformen, die Verschiedenheit an Tendenz, Charakter, Vortragsweise der einzelnen Erzählungen. Soweit es der Rahmen des Werkes und die künstlerische Absicht zuläßt, kommt die ganze mittelalterliche Litteratur zu Worte: in verschiedenen Versformen und auch in Prosa; in tragischer, elegischer, didaktischer, romantischer, fein- und derbkomischer, auch tragikomischer Tonart; in den Formgattungen des ritterlichen und des Bänkelsänger-Romans, des Fabliaus und des Lais, der Legende und der legendarisch gefärbten epischen Sage, der Thierfabel und des Mythus, der Historie, der moralisirenden Allegorie und der Predigt.

Das war die Idee, wie sie theils den Dichter unbewußt geleitet haben mag, theils als bewußter Plan sich ihm entwickelte.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Plan sich während der ersten Stadien der Ausführung erweiterte. Es kam aber auch die Zeit, wo Chaucer sich sagen mußte, daß es ihm kaum beschieden sein werde, seine Absicht in ihrem ganzen Umfang zu verwirklichen. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens wollte er jeden seiner Pilger nicht weniger als vier Erzählungen vortragen lassen: zwei auf dem Weg nach Canterbury, zwei auf der Heimreise.*) Später glaubte er sich — wie es scheint — mit der halben Zahl begnügen zu müssen. Und auch von dieser Hälfte gelangte nicht einmal die Hälfte zur Ausführung. Alles, was uns von den Canterbury Tales überliefert ist, scheint — vielleicht mit Einer Ausnahme — sich auf die Fahrt nach dem Wallfahrtsort zu beziehen. Unter den Pilgern kommen sechs oder sieben gar nicht zu Worte; von den übrigen haben wir je eine Erzählung, und darunter sind zwei unvollendete, die eine sogar bald nach dem

*) Vgl. Anhang.

Anfang abgebrochen.*) Einige Erzählungen, die vor dem Gesammtwerk entstanden oder in demselben eine andere Stelle erhielten, als ihnen ursprünglich zugedacht war, haben die von ihrer neuen Bestimmung erforderte Umarbeitung nicht erfahren. Die verbindende Darstellung der Pilgerfahrt ist an vielen Stellen lückenhaft, und es fehlt dem Ganzen nicht an mannigfachen Incongruenzen.

Der Dichter hat, nachdem der Plan in seinen Hauptzügen einmal feststand, an der Ausführung offenbar sprung- und stoßweise gearbeitet. Seine künstlerische Einsicht und die ihn jeweilig beherrschende Neigung stellten vielfach an denselben Moment verschiedene Anforderungen, die ein gleichmäßiges Fortschreiten unmöglich machten. Jene schrieb Abwechslung, Parallelismus, Contrast — kurz zweckmäßige Gruppirung vor. Diese drängte ihn in einem gegebenen Augenblick dazu, bestimmte Situationen und Charaktere auszumalen, diesen oder jenen Stoff zu behandeln, insbesondere — denn das war ohne Frage das vorwaltende, das eigentlich treibende Motiv — diese oder jene seiner Pilgergestalten in Action zu setzen. Die Folge war, daß er zu wiederholten Malen an einem beliebigen Punkte anfing und ebenso an einem beliebigen Punkte aufhörte: mit einem Wort, daß er Stücke ausarbeitete, über deren Verwendung in der Oekonomie des Ganzen er sich manchmal durchaus klar war, zuweilen nur eine ungefähre Vorstellung hatte. Wie aber das ausgeführte Gemälde niemals der ursprünglichen Skizze ganz entspricht, so mußte sich bei der vielfach unterbrochenen, stückweise erfolgenden Verwirklichung eines so umfassenden Planes das dem Dichter vorschwebende Bild, trotz der energischen Bestimmtheit der Grundlinien, in manchen Einzelheiten modificiren, verschieben. So erklärt sich die Gestalt, in der die Canterbury-Geschichten uns überliefert sind.

Das großartige Werk liegt uns nicht als Ein gewaltiger

*) Nicht zu Worte kommen die fünf Handwerker und der Ackersmann; über den Dienstmann des Ritters s. unten Cap. XIV. Mehr als Eine Erzählung gibt nur Chaucer selber zum besten, den beabsichtigt fragmentarischen „Sire Thopas" und „Meliböus und Prudentia". Unvollendet sind die Erzählungen des Kochs, der — wie wir sehen werden — mit dem „Gamelyn" nichts zu thun hat, und des Junkers.

Torso, sondern in einer Reihe von Fragmenten vor. Die abweichende Anordnung, in der größere und kleinere Handschriftengruppen und zum Theil einzelne Codices diese Bruchstücke überliefern, hat — soweit sie nicht auf rein secundäre Ursachen zurückzuführen ist — ein hohes Interesse. Sie lehrt nicht nur, daß derartige Theile des Werkes noch zu Chaucers Lebzeiten abschriftlich vervielfältigt, so zu sagen herausgegeben wurden; sie gestattet uns in einigen Fällen auch, Wandlungen im Plane des Dichters zu verfolgen. Die Gesammtüberlieferung aber bezeugt, daß es dem Dichter nicht vergönnt war, an das Fertiggewordene die letzte, glättende und ordnende, Hand zu legen. Keine der Handschriften bietet die Theile in einer Reihenfolge, die den Intentionen Chaucers entsprechen könnte, und eine vollkommen befriedigende Ordnung herzustellen, hat ebenso wenig der Kritik gelingen wollen. Auch der neueste, geistvolle und beifällig aufgenommene Versuch dieser Art mußte an der Unmöglichkeit scheitern, Widersprüche, die der Dichter nicht beseitigt hatte, ohne willkürliches und gewaltsames Verfahren auszugleichen. *)

Wir betrachten die Fragmente daher in der Reihenfolge, wie sie die sorgfältigste unter den älteren Redactionen bietet. So wenig diese Ordnung auch den letzten Absichten des Dichters hinsichtlich der Gliederung seines Werks entspricht, so dürfte sie sich schon dadurch empfehlen, daß sie nachweislich im Ganzen die Zeitfolge erkennen läßt, in der die einzelnen Theile**) ihre gegenwärtige Gestalt erhielten.

XIII.

Das erste Fragment, in jedem Glied den Schwung überquellender Schaffenslust verrathend, zeichnet sich durch kräftig herausgearbeitete Gegensätze bei großen, einfachen Verhältnissen, durch sorgfältigste Behandlung des charakteristischen Details in den Schranken der gleichen metrischen Form aus. An der Spitze steht der all-

*) Vgl. Anhang.

**) Die einzelnen Fragmente, jedes für sich als Einheit gefaßt, nicht nothwendig auch die Bestandtheile, aus denen sie sich zusammensetzen, sind hier gemeint.

gemeine Prolog, der ein kleines Kunstwerk für sich bildet und die verschiedenen Motive, die später zur Ausführung gelangen, theils direct anklingen, theils wenigstens in ihrem Charakter ahnen läßt. Er zerfällt in drei sehr ungleiche Theile. Ein kurzer, die sehnsuchtsvoll wanderlustige Stimmung des Frühlings athmender Eingang führt uns rasch zu dem mächtigen Haupttheil, der die verschiedenen Pilgergestalten, die in Scene gesetzt werden sollen, dem Leser descriptiv vorführt. Diese Partie hat zu allen Zeiten die Bewunderung der Leser und Kunstrichter ganz besonders erregt. Oberflächlicher Betrachtung könnte sie geeignet erscheinen, die von Lessing scharf gezogene Grenzlinie zwischen Poesie und bildender Kunst als eine mehr oder minder willkürliche zu erweisen. Wer jedoch genauer zusieht, wird finden, daß ein glücklicher Instinct Chaucer beinahe immer zu den seiner Kunst gemäßesten Mitteln greifen ließ. Er erzählt weit mehr, als er beschreibt, hält sich länger bei den Handlungen und dem Charakter als bei der äußeren Erscheinung seiner Helden auf, und auch da, wo er ausnahmsweise dieses Aeußere in den Vordergrund stellt, haben die einzelnen Züge eine wesentlich symbolische Bedeutung, sollen uns die ganze Art und Weise des Menschen verdeutlichen. So wendet er sich mittelst der Einbildungskraft an den Verstand und durch den Verstand wieder an die Einbildungskraft. Wir erhalten schließlich eine so genaue Vorstellung von den Menschen, die er uns schildert, daß wir sie leibhaftig vor uns zu sehen glauben, obwohl wir sie im wirklichen Leben erst an ihren Handlungen wiedererkennen würden. Die Beobachtungsgabe und Intuition des Dichters sind eben so bewundernswerth wie die Kunst, mit der er seine Charakterbilder allmählich vor uns entstehen läßt, indem er scheinbar regellos von einem Zug zu dem andern, von einer Aeußerlichkeit auf etwas Wesentliches, von einem allgemeinen Satz auf ein illustrirendes Beispiel oder umgekehrt überspringt, in der That aber mit der größten Sicherheit fortschreitet.

Diese Freiheit der Behandlung und die Abwechslung, welche sie ermöglicht, läßt den Dichter glücklich die Klippe umschiffen, die seinem Wagniß vor allem gefährlich hätte werden können: die Ermüdung, Abstumpfung des Lesers. Auch die Reihenfolge, in der die einzelnen Gestalten uns vorgeführt werden, hilft diesen

Zweck erreichen. Die Rücksicht auf das Zusammengehörige zeigt sich hier durchkreuzt von dem Bestreben, Gleichartiges auseinander zu halten und durch den Contrast zu wirken. Daher ist der Arzt von dem Rechtsgelehrten, der Büttel von dem Bettelbruder getrennt, der Student unmittelbar hinter den Kaufmann, der Pfarrer hinter die Frau von Bath gestellt. Daher die Unterbrechung der Reihe individualisirter Figuren durch die summarisch behandelte Handwerkergruppe, sowie der scharf markirte Absatz vor der Schilderung der Schlußgruppe: Müller, Factor, Verwalter, Büttel, Ablaßkrämer.

Höchst mannigfaltig ist die Art, wie Chaucer die einzelnen Bilder abtönt, indem er bald durch Ernst, bald durch Schalkheit, jetzt durch leise Ironie, dann durch rücksichtslose Satire wirkt und dabei sich immer gleich bleibt. Nirgend verleugnet sich die weite menschliche Sympathie, das heitere Wohlwollen, der liebenswürdige Humor des Dichters.

Dabei verfügt er über Einfälle und Ausdrucksmittel, die mit blitzartiger Unmittelbarkeit wirken. Wie treffend schließt das Charakterbild des Bettelbruders mit den Versen ab:

Somwhat he lipsed, for his wantonnesse,
To make his Englisch sweete upon his tonge;
And in his harping, whan that he had songe,
His yen twinkled in his heed aright,
As doon the sterres in the frosty night.

Mit welch anschaulicher Frische wird der jagdlustige Mönch eingeführt, und wie witzig ist die Gedankenassociation, die das Erklingen der Schellen an seinem Pferdezügel hervorruft!

A monk ther was, a fair for the maistrye,
An outrydere, that lovede venerye,
A manly man, to been an abbot able.
Ful many a deyntee hors hadde he in stable:
And whan he rood, men mighte his brydel heere
Ginglen in a whistlinge wynd as cleere,
And eek as loude, as dooth the chapel belle,
Ther as this lord was keepere of the selle.

Von vorzüglicher Wirkung sind auch die letzten Züge zum Bilde des sparsamen, bedächtigen Verwalters:

Tukked he was, as is a frere, aboute,
And evere he rood the hindreste of our route.

Und wie vieles Aehnliche ließe sich anführen!

Der letzte Theil des Prologs, etwas reicher gegliedert als der erste, beginnt mit einem beschwichtigenden Wort des Autors an den Leser: man solle den Realismus seiner Darstellung entschuldigen, es ihm nicht übel auslegen, wenn er seine verschiedenen Gestalten so handeln und reden lasse, wie sie eben gethan. Wer einem Andern eine Geschichte nacherzähle, habe die Pflicht, womöglich Wort für Wort wiederzugeben, wie er es gehört, Derbheiten und Zoten mit einbegriffen. — Wir werden dann in das Behagen des altenglischen Wirthshauslebens eingeführt. Der Wirth wird uns kurz beschrieben und sofort in Action gesetzt. Damit wird der Plan der Canterbury Tales exponirt. Der Anfang der Pilgerfahrt schließt sich sofort an und führt uns rasch zur ersten Erzählung über.

Wie das Charakterbild des Ritters die Reihe der Portraits im Prolog eröffnet, so trifft ihn das Loos, die erste Geschichte vortragen zu müssen; und in seiner vernünftigen, gefälligen Art fügt er sich sofort. Seine Erzählung ist uns bereits bekannt. Die romantisch-sentimentale Fabel von Palamon und Arcita, mit dem großen Turnier als Höhepunkt, war für den Ritter wie geschaffen. Bei der Umgießung seines Epos in die Form einer Tale war Chaucer mit Erfolg bemüht, seiner Darstellung eine für den Erzähler und dessen Situation charakteristische Färbung zu geben. Wenige kurze Zusätze waren hierzu ausreichend. Das Ganze behält trotz der Condensirung, die es erfahren, immer noch einen über das gewöhnliche Maß hinausgehenden Umfang und nimmt sich wie eine pièce de résistance aus. Am Anfang der ganzen Reihe bereitet die gehaltvolle Erzählung in würdiger Weise auf die Bedeutung des Uebrigen vor.

Gleich nach dem Ritter werden mittelst eines scharfen Contrastes der Müller und der Verwalter in Scene gesetzt: nach der Tragikomödie das ausgelassene, an das Satyrspiel streifende Lustspiel. Der Müller ist so betrunken, daß er sich kaum im Sattel aufrecht erhält, und in diesem Zustand tritt seine rohe, vordringliche, provocatorische Art, seine Vorliebe für zotige Geschichten ganz zu Tage. Zugleich kommt die zünftige Rivalität wie auch der persönliche Gegensatz zwischen ihm und dem Verwalter-Zimmermann

zur Geltung. Das cholerische Temperament des Verwalters, durch den Müller gereizt, läßt ihn aus seiner gewöhnlichen, wortkargen Weise heraustreten, und indem sein Aerger sich Luft macht, bricht auch bei ihm das Behagen an der Zote durch den Firniß moralischer Betrachtungen, wie sie dem Alter wohl anstehen, hindurch.

Beider Erzählungen sind offenbar für den Zusammenhang, in dem sie erscheinen, geschrieben. Der Müller gibt einen Schwank zum besten: wie ein Oxforder Student einen Zimmermann anführt, nebenbei auch einem verliebten Küster einen Streich spielt, der für den Urheber ein übles Ende nimmt. Der Verwalter erzählt dagegen, wie zwei Cambridger Studenten sich an einem schlauen, diebischen Müller, der sie hat betrügen wollen, rächen. Leider sind beide Geschichten von der Art, daß man sie einem heutigen Leser nicht wiedererzählen kann. In Folge dessen wird es auch unmöglich, die Kunst des Dichters irgendwie zutreffend zu charakterisiren. Welche Quelle der Erzählung des Müllers zu Grunde liegt, ist uns unbekannt, wenn es auch in deutscher und italienischer Litteratur an verwandten Darstellungen nicht fehlt und die kolossale Zote, in welche die Fabel mündet, bis auf den heutigen Tag nicht verschollen ist. Der Erzählung des Verwalters lag dem Anschein nach ein französisches Fabliau zu Grunde, von dessen Beschaffenheit wir uns aus nahe stehenden, noch vorhandenen Versionen einen annähernden Begriff machen können.*) Es ist möglich, daß die Productivität des englischen Dichters in der ersten Geschichte sich noch kühner offenbart als in der zweiten. In beiden äußert sich ein Talent der Erfindung, der Charakteristik, der Motivirung und eine komische Kraft, wie sie in dieser Art nicht wieder erreicht worden sind. Die größten Meister der schwankhaften Novelle können sich mit Chaucer nicht messen. Das Anstößige des Stoffes wird von der Kunst der Darstellung fast ganz verzehrt. Sämmtliche Gestalten werden uns plastisch anschaulich und lebendig, und auch ihre Umgebung, der Schauplatz, auf dem sie sich bewegen, wird uns vertraut. Die mit besonderem Nachdruck aufgetragene Localfarbe gibt dem Ganzen einen eigenen Reiz: in dem Zimmer des

*) Vgl. Anhang.

Oxforder Studenten, in der Mühle zu Trumpington fühlt man sich wie zu Hause, und der Yorkshirer Dialekt, den die beiden Cambridger Scholare reden, steigert den Eindruck der Wahrheit bis zur vollkommenen Illusion, während der Contrast zwischen ihrem schlichten, naiven Wesen und ihrer Schalkheit so auf das pikanteste betont wird. In beiden Erzählungen ist die Intrigue meisterhaft exponirt und durchgeführt; die Hauptmomente wirken mit der ganzen sinnlichen Stärke und Unmittelbarkeit dramatischer Scenen, und mit unwiderstehlicher Gewalt ergreift die wohlvorbereitete Katastrophe unser Zwerchfell. — Was aber vielleicht am meisten Bewunderung verdient, ist der Tact, mit dem der Dichter hier seine eigene Persönlichkeit durchaus im Hintergrunde hält. Der Vortrag ist bis in jedes Detail hinein vollendet; keine Bemerkung jedoch, keine Metapher und kein Gleichniß ist von der Art, daß sie nicht aus dem Munde des Müllers oder des Verwalters hätten kommen können, sobald man sich jene Idealisirung dieser Gestalten gefallen läßt, die nun einmal von der Poesie unzertrennlich ist.

Chaucers Kunst erscheint in diesen Erzählungen auf ihrem Höhepunkt. Unverkennbar befindet er sich hier ganz in seinem Element. Eine heitere Sinnlichkeit, ein urwüchsiges Behagen an der Welt, eine sprudelnde, zur Ausgelassenheit hinreißende Lebenskraft durchziehen die ganze Darstellung.

Als der Verwalter seine Erzählung beendet hat, gibt der Koch, der sich noch während er sprach vor Vergnügen schüttelte, seiner Freude über das Gehörte lauten Ausdruck und erbietet sich, nun auch seinerseits einen kleinen Schwank zum besten zu geben, der in seiner Stadt (London) passirt sei. Der Wirth ertheilt ihm das Wort und ermahnt ihn, seine Sache gut zu machen, wobei er sich einige Sticheleien gegen die Art, wie jener sein Handwerk treibe, erlaubt. Mit gutem Humor und dem Versprechen, dem Wirth dies zu geeigneter Zeit heimzuzahlen,*) beginnt der Koch seine Erzählung. Sie handelt von dem galanten, lockeren Lehrburschen eines Victualienhändlers, der schließlich von seinem Herrn aus dem

*) Er verspricht eine Erzählung von einem Wirth, nicht für diesmal, sondern für eine andere Gelegenheit, die er jedoch noch während der Pilgerfahrt herbeizuführen gedenke.

Dienst fortgejagt wird und nun sein Bett und seine Kleider einem liederlichen Genossen und dessen noch liederlicherm Weibe in's Haus schickt. An dieser Stelle bricht die Geschichte ab, von der wir nur soviel mit Wahrscheinlichkeit sagen können, daß sie im Allgemeinen dem Genre der beiden vorangegangenen angehört und diese vielleicht im Punkte der Wohlanständigkeit noch überboten haben wird.

Wir begreifen vollkommen, weshalb Chaucer, der zunächst vielleicht durch äußere Umstände gestört wurde, als er wieder Muße erhielt, hier nicht weiter schrieb. Drei Geschichten desselben Schlags auf einander folgen zu lassen, hieß dem Leser etwas zu viel zumuthen. Bei reiferem Nachdenken mußte dem Dichter die Nothwendigkeit einleuchten, seinem Koch eine andere Stelle anzuweisen. Vor der Hand aber zogen ihn andere Pilgergestalten und neue Erzählungsstoffe stärker an. Er ließ das Geschriebene vorläufig auf sich beruhen, begann ein neues Bruchstück und kam gar nicht dazu, die als nothwendig erkannte Aenderung auszuführen.*)

Das zweite Fragment setzt den Rechtsgelehrten in Scene. Seine Erzählung handelt von den wunderbaren Schicksalen Constanzens, der Tochter eines römischen Kaisers, und verherrlicht in ihrer Gestalt die weibliche Unschuld, der von Haß, Verleumdung, roher Lust wiederholt nachgestellt wird, die aber durch höhere Macht aus allen Gefahren und Prüfungen gerettet und, zweimal in's offene Meer gestoßen, unversehrt über die wilden Wogen in den sicheren Port des Glücks geleitet wird. Die Fabel, die sich mit dem Inhalt anderer mittelalterlicher Dichtungen nahe berührt, scheint aus einer altenglischen Sage erwachsen, deren Ausbildung gewiß erst der christlichen Zeit angehört. Erheblich verstärkt zeigt sich das christliche Element in der Fassung der Geschichte, welche Chaucer vorlag. Hier erscheint die Heldin fast wie eine Personification des Christenthums selbst, das zu den Heiden kommt, angefeindet, verfolgt wird, in der Kraft seines Stifters duldet und schließlich siegreich bleibt. Chaucers Quelle war dieselbe, aus der auch Gower in seiner Confessio amantis diesen Stoff schöpfte: die zu Anfang der Regierung Eduards III. entstandene, anglonormannisch geschriebene Welt-

*) Ueber die Erzählung von Gamelyn vgl. unten Cap. XIV.

chronik des Dominicaners Nicholas Trivet, der sich als fruchtbarer Schriftsteller über theologische, philosophische, historische und auch litterarische Materien — besonders in lateinischer Sprache — bekannt gemacht hatte. Es ist lehrreich, die Erzählung von Constanze in beiden englischen Dichtern mit ihrer Vorlage zu vergleichen. Beide schließen sich sachlich in allen wesentlichen Dingen an Trivet an und weichen daher auch von einander nur in unbedeutenden Nebenumständen ab; in ein paar Fällen könnte Gowers Beispiel sogar Chaucer beeinflußt haben. Desto größer ist der Abstand der Darstellung zwischen beiden Rivalen, der Unterschied zwischen der nüchternen Weise Gowers und der echt poetischen Behandlung Chaucers, welche die rührenden Momente der Erzählung in schwungvollen Strophen vortrefflich zur Geltung bringt und den eigenen Empfindungen das von seinem Gegenstand auf's tiefste ergriffenen Dichters wirksamen Ausdruck verleiht. Nicht unbemerkt geblieben ist das schöne Gleichniß in der folgenden Strophe*):

Saht jemals ihr ein bleiches Angesicht
Im Volksgedränge, wenn ein Mann hinaus
Geführt wird, gnadenlos, zum Hochgericht?
So zeichnet sein Gesicht der kalte Graus,
Man kennt ihn aus der ganzen Meng' heraus.
So stand jetzt in der Schaar Constanze da,
Wie sie mit bleichem Antlitz um sich sah.

Unwillkürlich gedenkt man hier wiederum der Erfahrungen, die Chaucer i. J. 1388 gemacht hatte.

Die Erzählung von Constanze dürfte zu den ältesten Theilen der Canterbury Tales, welche mit Rücksicht auf den Gesammtplan concipirt wurden, gehören. Der gelehrt rhetorische Schmuck, der die Darstellung augenfällig charakterisirt, sowie die — zum Theil polemisch gefärbte — Auseinandersetzung mit früheren Erzählern über geringfügige Details**) regen die Vermuthung an, der Dichter habe sie zunächst in der Absicht geschrieben, sie in eigener Person

*) Man of Lawes Tale 547 ff., Hertzberg C.-G. 5065 ff.

**) V. 988 ff. trifft Trivet und Gower gleichmäßig, die Bemerkung in V. 911 f. dagegen muß sich auf eine uns unbekannte Quelle beziehen, wenn nicht ein Irrthum des Dichters vorliegt.

auf der Pilgerfahrt vorzutragen. Eine ganz besondere Stütze findet diese Annahme in dem befremdenden Eingang mit seiner — vom Zaun gebrochenen — pathetischen Schilderung der Leiden der Armuth. So konnte Chaucer in irgend einem leicht denkbaren Zusammenhang aus eigener Erfahrung reden; weshalb aber redet der Rechtsconsulent so, und welche Gedankenreihe bringt ihn auf dies Thema?

Die Aufgabe, sich selber in den Canterbury Tales in Scene zu setzen, war für den Dichter eine sehr delicate. Lag es ursprünglich in seiner Absicht, seine Rolle ernst zu nehmen, so schien es ihm in einem späteren Stadium seiner Dichtung mit Recht tactvoller und zugleich pikanter, sich ironisch zu behandeln. Die herkömmlichen Attribute des Poeten: die Gelehrsamkeit, den rhetorisch gefärbten, schwungvollen Stil theilte er daher anderen Charakteren, die gleichsam seine Stelle vertraten, zu. Natürlich wählte er diese Stellvertreter aus den Angehörigen der liberalen Berufszweige, des Gelehrtenstandes. Einer derselben ist der Justitiarius. Das Pathos der Erzählung von Constanze schien der von dem gelehrten Juristen zur Schau getragenen Würde wohl angemessen, und auch der Eingang widersprach wenigstens nicht der Art eines Mannes, der gegen eine Umdrehung des bekannten Sprüchwortes: Armuth schändet nicht u. s. w. nichts einzuwenden gehabt haben würde. Sehr interessant ist nun die Art, wie der Dichter den Rechtsgelehrten einführt. Die Aufforderung des Wirths, eine Geschichte zum besten zu geben, beantwortet er zunächst mit einer juristisch motivirten Erklärung seiner Bereitwilligkeit. Darauf läßt er die bekannten Entschuldigungen folgen — in einer Form, die seine eigene Belesenheit den Zuhörern in glänzender Weise documentirt, dem Leser aber Chaucers großartige Productivität zum Bewußtsein bringen soll: „Ich kann zur Zeit nichts Gediegenes erzählen, was nicht schon Chaucer — obwohl kein Meister in Metrum und Reimkunst — vor langer Zeit erzählt hätte in so gutem Englisch, als er es vermochte, wie das männiglich bekannt ist..... In seiner Jugend dichtete er von Ceyx und Halcyone, und seither hat er von allen jenen edlen Frauen und auch von jenen Liebhabern gehandelt. Wer seinen dicken Band, „Cupidos Heiligenlegende" betitelt, durchforschen will, der kann darin finden von den klaffenden Wunden der Lucretia

und der Tisbe von Babylon, Didos Schwert gezuckt um des treulosen Aeneas willen, Phyllis wegen ihres Demophoon in einen Baum verwandelt, die Klage der Dione und der Hermione, der Ariadne und der Hypsipyle — das öde Eiland mitten in der See — Leander, wie er für seine Hero ertrank, Helenens Thränen, das Weh der Briseis und der Laodamia, deine Grausamkeit, Königin Medea, die du deine kleinen Kinder erhenktest .... deines Jason wegen, der so treulos in der Liebe war; o Hypermnestra, Penelope, Alceste, eure Frauentugend preist er unter den trefflichsten." Wenn Chaucer sich hier gerade als Nachdichter antiker Fabeln in Erinnerung bringen läßt, so hat das freilich seine in der Situation und im Charakter des Redenden liegenden, einfachen Gründe. Dennoch wird man in der starken Hervorhebung der Legende von guten Frauen, aus der, wie schon gesagt, auch solche Capitel citirt werden, die uns nicht überliefert sind und vermuthlich niemals geschrieben wurden, einen Seitenblick auf Gower, der sich von jener Dichtung anregen ließ, mit seinem Freunde in Concurrenz zu treten, kaum verkennen können. Ganz deutlich tritt die Beziehung auf den Nebenbuhler im Folgenden hervor — in einer Weise, welche die alte Freundschaft zwischen beiden Dichtern als bereits einigermaßen erkaltet erkennen läßt und welche jedesfalls wenig geeignet war, sie zu fördern. Chaucer, dessen Muse bei aller unbefangenen Sinnlichkeit und heiteren Ausgelassenheit gewisse Grenzen niemals überschritt, kann es sich nicht versagen, auf einen eigenthümlichen (wenngleich auch sonst begegnenden) Widerspruch in dem gelehrten, frommen Poeten aufmerksam zu machen, der so gern als Sittenprediger auftritt und dabei doch zu Zeiten mit solchem Behagen höchst unsittliche, ja widerliche Stoffe detaillirt. Er läßt seinen Rechtsgelehrten ein paar grasse Beispiele dieser Art aus der Confessio amantis mit schärfster Mißbilligung anführen: „Aber fürwahr! kein Wort schreibt er (Chaucer) von jenem ruchlosen Fall der Kanace, die für ihren eigenen Bruder in sündhafter Liebe entbrannt war; zu solchen verfluchten Geschichten sage ich Pfui! Oder auch von Apollonius von Tyrus, wie der verfluchte König Antiochus seine eigene Tochter schändete..... Er also verschmähte es mit vollem Bedacht, in irgend einer seiner Schriften von so unnatürlichen Greueln zu schreiben."

Die hier kundgegebene Entrüstung war dem Dichter ohne Frage ernst gemeint und spricht für sein gesundes sittliches Gefühl. An die litterarisch-moralische Polemik schließt sich dann der poetische Wettkampf an. Der Rechtsgelehrte, der an Chaucers eigene Stelle getreten ist und in den Schlußworten seiner Einleitung sogar andeutet, er werde einen von jenem poetisch gestalteten Stoff in Prosa nacherzählen,*) behandelt in der Geschichte der Constantia ein Thema, das, wie bereits bemerkt worden, Gower in der Confessio amantis gleichfalls — aber wie so ganz anders! — bearbeitet hatte.

An die Erzählung des Rechtsgelehrten schließt sich folgender Passus:

Unser Wirth richtete sich sofort in seinen Bügeln auf und sagte: „Werthe Versammlung, hört alle zu! Dies war doch einmal eine gediegene Erzählung. Herr Pfarrer", sprach er, „bei Gottes Gebeinen! jetzt erzähl' du uns eine Geschichte, wie du vorhin versprochen. Ich sehe wohl, bei Gottes Glorie! daß ihr studirten Leute euch recht gut darauf versteht." Der Pfarrer antwortete: „Benedicite! Was ficht den Mann an, daß er so sündhaft schwört?" Unser Wirth versetzte: „O Hänschen, seid ihr da? Ich wittre einen Lollhard in der Luft", sprach er. „Nun, ihr guten Leute", sprach unser Wirth, „hört mich. Verzieht, bei Gottes heiliger Passion! denn wir werden einen Sermon hören. Dieser Lollhard hier will uns etwas vorpredigen." „Nein, bei meines Vaters Seele! das soll er nicht", sagte der ***, „er soll hier keine Predigt halten: keine Homilie und keinen Sermon. Wir glauben alle an Einen Gott", sprach er, „er möchte irgend ein Aergerniß säen oder Schwindelhafer unter unsern Weizen streuen. Und darum, Wirth, warne ich dich im voraus — ich will euch eine Geschichte erzählen — ich bin ein lustiger Kerl, und ich werde euch eine so muntere Glocke läuten, daß die ganze Gesellschaft darüber erwachen soll. Aber es wird nicht von Philosophie noch von Physik noch von curiosen Rechtsformeln sein: in meinem Magen steckt nur wenig Latein."

Wer ist dieser freche Mensch, der das Wort an sich reißt und den frommen Pfarrer nicht hören mag, der ein ebenso gesinnungstüchtiger Ketzerrieecher wie liederlicher Geselle zu sein scheint? Ohne Zweifel hatte Chaucer den Büttel des geistlichen Gerichts (sompnour) im Sinne; aber nur wenige Handschriften haben an der von uns

*) V. 90—96. Daß Chaucer jemals die Absicht gehegt habe, sein Gedicht für den vorliegenden Zweck wirklich in Prosa umzusetzen, kann man billig bezweifeln. In wiefern aber der Justitiar hier in des Dichters Spuren tritt, haben wir gesehen.

offen gelassenen Stelle das ursprüngliche Wort bewahrt.*) Der Dichter selber hat die Absicht, den Büttel schon hier in Scene zu setzen, später aufgegeben. An die Herstellung eines anderweitigen Anschlusses für die Erzählung des Rechtsgelehrten mag er dann im ferneren Verlaufe seiner Arbeit mehr als einmal gedacht haben; er gelangte jedoch nicht dazu, seine letzten Ideen über diesen Punkt zu einem unzweideutigen Ausdruck zu bringen. So schwebte das mitgetheilte Bruchstück schließlich in der Luft, und die sorgfältigsten unter den alten Redactionen der Canterbury Tales begnügten sich damit, es einfach zu unterdrücken.

Den Büttel aber ließ der Dichter seinem veränderten Plan gemäß in derselben Scenengruppe wie den Bettelmönch und die Frau von Bath auftreten, einer Gruppe, die sich durch lebendige Charakteristik und bewegte Handlung auszeichnet und drastische Satire mit hoher Kunst der Erzählung verbindet. Das Fragment beginnt mit den Selbstbekenntnissen der Frau von Bath, die unvermittelt anheben, dann aber durch Einschiebung eines kurzen Dialogs und schließlich durch eine angehängte Scene mit der Action der Pilgerfahrt auf's engste und wirksamste verknüpft werden. Jener Dialog spielt sich zwischen der Rednerin und dem Ablaßkrämer ab. Kaum ist die Frau von Bath mit ihren einleitenden und theoretisch grundlegenden Expectorationen fertig, da

Auf sprang der Ablaßkrämer und begann:
„Ihr seid, Madam, bei Gott und St. Johann,
Ein excellenter Pred'ger in dem Fach.
Ich war daran ein Weib zu nehmen, ach!
Doch, zahl' ich es mit meinem Fleisch so theuer,
Wär's besser wohl, ich unterließ' es heuer."
„Wart', die Geschichte hat noch nicht begonnen",
Sprach sie, „du sollst aus einer andern Tonnen
Erst trinken, was wohl bittrer schmeckt als Bier.
Und wenn von Ehstands-Kreuz und Pein ich dir
Nach bestem Wissen treu Bericht gegeben,
Wie ich erfahren es im ganzen Leben
(Die Peitsche war ich selbst dabei, heißt das),
So magst du wählen, ob du von dem Faß

*) Vgl. Anhang.

Noch schmecken möchtest, das ich angestochen.
Nimm dich in Acht, nicht allzu nah gerochen!
Ich führe mehr als zehn Exempel an.
Wen eines Andern Leid nicht warnen kann,
Der diene Andern selbst zum Besserungsmittel.
Schon Ptolemäus schreibt von dem Capitel
Im Almagest — da könnt ihr's selber finden."
„Madam, ihr würdet mich gar sehr verbinden",
Sagt' er, „beliebt' es euch so fortzufahren,
Wie ihr begonnen, und Niemand zu sparen,
Damit von eurer Kunst die Jugend lerne."
„Wenn ihr es wünscht", sprach sie, „von Herzen gerne.
Doch bitt' ich erst die ganze Compagnie,
Wenn ganz und gar nach meiner Phantasie
Ich spreche, nehmt es nicht zu sehr zu Herzen;
Denn meine Absicht ist ja nur zu scherzen."*)

Um die heitere Laune dieses Intermezzos ganz zu empfinden, vergegenwärtige man sich die äußere Erscheinung der Interlocutoren: den flachshaarigen, bartlosen Ablaßkrämer mit seiner Ziegenstimme und die behäbige, rothbackige Bürgersfrau mit ihrer dreisten Miene und ihrem flinken, energischen Mundwerk. Die Episode ist vielleicht früher entstanden als das angehängte Stück, das wir noch zu betrachten haben, und könnte demjenigen Stadium der Canterbury-Geschichten angehören, wo der Frau von Bath als „Erzählung" (die Selbstbekenntnisse gelten nur als Präambulum) das Fabliau vom Mönch Dan John in den Mund gelegt war, das Chaucer später in einem andern Zusammenhang für einen andern Charakter verwerthete.**) Thatsache ist, daß die Zusatzscene ihrerseits in engem Zusammenhang mit der endgültigen Redaction des Fragments geschrieben wurde und sowohl zu der überlieferten Erzählung der Frau von Bath wie zu den Erzählungen des Bettelmönchs und des Büttels in Beziehung steht.

Zwischen Bettelmönch und Büttel besteht ein ähnlicher, nur viel schärferer, Gegensatz wie zwischen Verwalter und Müller. In der Aussaugung des Volks machen Beide sich die eifrigste Concurrenz.

*) Preamble of the Wyf of Bathe, 163—192; Hertzberg, Canterbury-Geschichten S. 233, V. 5745—5774. Vgl. Anhang.

**) Nämlich als Erzählung des Schiffers. Vgl. Anhang.

Wie der Bettelmönch durch einschmeichelnde Redegewandtheit, so erreicht der Büttel durch rücksichtsloses Vorgehen und brutale Drohungen seinen Zweck. Ihr gegenseitiger Haß bricht bei erster Gelegenheit in hellen Streit aus, und es liegt in der Natur der Sache, daß der Büttel den Kampf beginnt. Eine Bemerkung, die der frere lachend an die Selbstbekenntnisse der Frau von Bath knüpft: das sei ein langes Präambulum zu einer Erzählung, gibt seinem Gegner Anlaß, sich laut über die Unverschämtheit und aufdringlichen Einmischungsgelüste der Bettelbrüder zu beklagen, welche in jede Sache die Nase steckten, wie keine Schüssel vor Fliegen sicher sei; der Bruder solle sich ruhig verhalten, durch solche Zwischenreden störe er das Vergnügen der Gesellschaft.*) Der Bettelmönch nimmt den ihm hingeworfenen Handschuh auf: „Ja? wollt ihr es so haben, Herr Büttel? Nun meiner Treue, bevor ich gehe, werde ich von einem Büttel eine Geschichte oder zwei erzählen, daß die ganze Gesellschaft hier darüber lachen soll." Der Büttel gibt ihm die Drohung gesteigert zurück. Es bedarf des energischen Befehls des Wirthes, um Ruhe zu stiften und die Frau von Bath wieder zu Wort kommen zu lassen. So ist der weitere Inhalt des Fragments bereits vorbereitet.

Die Erzählung der Frau von Bath behandelt auf Grund einer etwas abweichenden Quelle denselben Stoff, den Gower in seiner Geschichte von Florent dargestellt hatte. Wir sahen, daß Gower diesmal den Ton besser als gewöhnlich traf, und man kann hinzufügen, daß die von ihm adoptirte Version manche glückliche Motive vor der in den Canterbury-Geschichten befolgten voraus hat. Gleichwohl kommt der ganze Gehalt der Fabel erst in der fein angelegten, zugleich geistvollen und poetischen Erzählung Chaucers zur

*) Lo, goode men, a flie and eek a frere
Woln falle in every disshe and matere.
What spekst thou of perambulacioun?
What? amble or trot; or pees, or go sit doun;
Thou lettest oure disport in this matere.
(Preamble of the Wyf of Bathe, 835—839.)

Das Wort perambulacioun (V. 837) bezieht sich auf das vom Bettelmönch gebrauchte: preamble, das der Büttel irrig auffaßt.

Geltung. Auch ist der Gedanke, daß der Frauen Wunsch vor allem nach Herrschaft steht, sowie die praktische Rechtfertigung dieses Wunsches durch die Entwicklung der Fabel selbst dem Charakter der Erzählerin vorzüglich angemessen, und Stoff wie Behandlung ermangeln auch nicht jenes pikanten Reizes, der ihrer lüsternen Natur nun einmal unentbehrlich ist. Die durchaus tüchtige Moral der langen Predigt, welche die kluge Alte vor ihrer Metamorphose ihrem jungen, widerwilligen Ehemann hält, fließt zwar mehr aus dem Herzen des Dichters als dem der Frau von Bath; doch wir halten Chaucer seine naive Tendenz zum Lehrhaften nicht weniger gern als Shakspere zu gute, und freuen uns der beredten Auseinandersetzung, wonach der wahre Adel in der Tugend besteht, wie auch die Armuth und das Alter die ihnen gebührenden Ehren erhalten. Ueberdies wird diese Predigt, deren Form wenigstens der Art der Erzählerin wohl entspricht, von der Situation unbedingt erfordert: sie bildet ein nothwendiges Moment in der Entwicklung der Fabel, die durch sie in eine höhere Sphäre gehoben wird. — Vortrefflich und von allerliebster Malice gewürzt ist der Eingang der Erzählung, der auf die märchenhafte Elemente der — in die Zeit König Arthurs gesetzten — Handlung vorbereitet: In Arthurs Tagen trieben Feen und Elfen in diesem Land überall ihr Wesen; doch jetzt sieht man keine Elfen mehr. Das hat der Liebeseifer, das haben die Gebete und Segnungen der frommen Bettelbrüder gethan, die jedes Land und jeden Strom absuchen, so zahlreich wie Stäubchen im Sonnenstrahl. Wo früher ein Elf zu wandeln pflegte, da wandelt jetzt nur der Terminant und liest, sein Revier durchschreitend, seine Metten und seine Gebete. Jetzt können Frauen in Sicherheit hin- und hergehen: in jedem Busch, unter jedem Baum findet sich kein anderer Incubus außer Ihm, und Er wird ihnen keine Schmach anthun.

Der ganze Rest des Fragments ist dem weiteren Verlauf des Streites zwischen Bettelmönch und Büttel gewidmet, der naturgemäß in den Erzählungen Beider gipfelt. Unbarmherziger konnte Chaucers Satire beide Stände nicht geißeln als dadurch, daß er „jeden dieser Lumpenhunde den andern abthun" ließ. Der gesteigerten dramatischen Bewegung der Darstellung entspricht es, wenn Jeder

den Anderen einmal in seinem Vortrag unterbricht, und wenn der Büttel, in seiner Wuth über die von seinem Gegner vorgetragene Geschichte, im Anschluß daran rasch eine grasse Anekdote von Bettelbrüdern in der Hölle vorbringt, bevor er zu seiner eigentlichen Erzählung kommt.

Den Erzählungen selbst liegen beiden ältere Fabeln zu Grunde. Was der Bettelmönch von einem englischen Büttel aus seiner Gegend erzählt, das berichten kurze mittelalterliche Prosanovellen oder Anekdoten bald von einem Seneschall, bald von einem Advocaten. Der habgierige, unbarmherzige Held begegnet dem Teufel in Menschengestalt, der, wie er selber, seinen Geschäften nachgeht und sich ihm anschließt in der Absicht, Alles, was die Leute ihm zuweisen, in Besitz zu nehmen. Gelegentliche Verwünschungen, im Aerger ausgestoßen, die sie unterwegs vernehmen, lassen den Teufel kalt; als man aber seinen Gefährten zum Teufel wünscht, säumt er nicht, dieser Aufforderung, weil von Herzen kommend, zu entsprechen. Die Idee, den Büttel zur Hauptperson der Fabel zu machen, rührt vermuthlich von Chaucer her, der aus einer bloßen Anekdote eine höchst anziehende Erzählung von vortrefflicher Disposition und großer Frische der Ausführung geschaffen hat. Die Erscheinung des Teufels in Gestalt eines früh am Morgen zur Jagd ausziehenden Yeomans gibt der Darstellung einen eigenen Reiz. Ein kleines Meisterwerk ist der Dialog zwischen den beiden Gefährten: die ganze Dreistigkeit und Unverfrorenheit des Büttels tritt darin zu Tage, und nicht minder die ganze Schändlichkeit seines Gewerbes, das sogar er selbst beim rechten Namen zu nennen sich scheut; während sein geheimnißvoller Gesell allmählich und immer deutlicher seine Art und seine Heimath enthüllt. Die Katastrophe endlich ist in energischer Weise motivirt.

Die Erzählung des Büttels von dem schlechten Streich, den ein kranker, bettlägeriger Bauer in Holderneß einem üppigen, habgierigen, heuchlerischen Bettelmönch spielt, zeigt in ihrem Kern eine gewisse Verwandtschaft mit einem bekannten französischen Fabliau.*) Chaucer hat den derben Stoff mit genialer Freiheit und zugleich mit höchster künstlerischer Feinheit behandelt und einen lustigen

*) Vgl. Anhang.

Schwank mit den Mitteln der Komödie hohen Stils dargestellt. An psychologischer Beobachtung, lebendiger Gestaltung, charakteristischer Kleinmalerei bei reicher Verwendung von Localfarben, sowie an komischer Kraft kann die Erzählung sich mit den besten unsres Dichters vergleichen.

Die Gruppe: Student-Kaufmann-Junker-Freisasse umfaßt vier ursprünglich getrennte Fragmente, die erst nach und nach, nicht ohne Schwankungen im Plan der Anordnung, zu einem Ganzen verbunden wurden. Diese Entwicklung, deren einzelne Phasen zu verfolgen wir einer andern Gelegenheit vorbehalten müssen, reflectirt sich in der handschriftlichen Ueberlieferung, welche die Theile der Gruppe vielfach und zwar auf mannigfaltige Weise auseinander gerissen und in andere Verbindungen gebracht zeigt. Der Dichter hat jedoch seine letzten Intentionen diesmal mit ausreichender Klarheit zum Ausdruck gebracht,*) und darnach sind wir berechtigt, statt von vier Bruchstücken, von einem einzigen zu reden.

Die Action der Pilgerfahrt ist in diesem Fragment weniger dramatisch bewegt als im zuletzt besprochenen; doch fehlt es nicht an ansprechenden Zügen feiner Charakteristik. Der Kreis, in den der Dichter uns hier einführt, ist von dem im vorigen Bruchstück zu Wort gelangten sehr verschieden. Wir bewegen uns unter lauter anständigen Leuten, gebildeten Männern, denen man sein Haus gern öffnen würde; während die unter ihnen herrschende Verschiedenheit an Lebensstellung, Bildungssphäre, Alter, Charakter für die nöthige Abwechslung in Ton und Inhalt ihrer Aeußerungen und Erzählungen sorgt. In sehr anziehender Weise wird der schüchterne, träumerische, gelehrte Student in Scene gesetzt. Neben dem Rechtsgelehrten fällt ihm wesentlich die Aufgabe zu, den Dichter selber zu vertreten. Chaucer läßt ihn daher nicht nur eine seiner Lieblingsdichtungen, die Geschichte von Griseldis, vortragen, sondern zugleich an seiner Stelle dem großen Meister Francesco den Zoll des Dankes und der Verehrung darbringen:

*) Dies schließt die Beseitigung kleinerer chronologischen oder sonstigen Unebenheiten ebensowenig nothwendig in sich, wie die Ausfüllung der großen Lücke, die durch die Nichtvollendung der Erzählung des Junkers sich ergibt. Ueber die von Einigen beliebte Zerlegung der Gruppe in zwei Fragmente vgl. Anhang.

Was ich erzählen will, hab' ich vernommen
Zu Padua von einem viel bewährten,
In Werk und Wort gediegenen Gelehrten.
Er ist jetzt todt und liegt verschlossen nun
Im Sarg; Gott lasse seine Seele ruhn.
Franzisk Petrarca war es, der gekränzte
Poet, durch den in ganz Italien glänzte
Der Dichtkunst liebliche Beredtsamkeit....*)

Dieser Student, der im Concert der Canterbury-Pilger das hohe Lied von edler, zarter Weiblichkeit singt, ist von den Studenten in den Erzählungen des Müllers und des Verwalters gar sehr verschieden. Gleichwohl hat Chaucer auch ihm jene Dosis Schalkheit zugetheilt, ohne die er so wenig zum typischen Repräsentanten seines Standes als zum Vertreter des Dichters sich geeignet haben würde. Zwei der Geschichte von Griseldis angehängte Strophen und ein Geleit in sechs sechszeiligen Systemen vollenden das Charakterbild des trefflichen clerk:

Doch laßt, ihr Herrn, ein Wort euch noch verkünden:
Schwer fällt in einer ganzen Stadt es jetzt,
Zwei oder drei Griselden nur zu finden.
Denn wenn ihr sie so auf die Probe setzt,
Zeigt sich ihr Gold mit Kupfer schlimm versetzt.
Wie blank die Münze auch zum Ansehn sei,
Eh' sie sich biegt, bricht sie vielmehr entzwei.

Deswegen und dem Weib von Bath zu Liebe,
Der es sammt ihrer Sippschaft stets gelinge,
Daß sie, will's Gott, die höchste Herrschaft übe,
Erlaubt, daß lustig ich und guter Dinge
Ein muntres Lied, euch zu erheitern, singe.
Sei's mit den ernsten Sachen abgethan.
Horcht auf mein Lied jetzt; also hebt es an.**)

Und jetzt kommt das Geleit mit seiner scharfen, in die Form ironischer Rathschläge an die Weiber gekleideten, Satire.

An die letzte Strophe desselben knüpft der Kaufmann an, um sich bitter über sein eigenes Hauskreuz zu beklagen: „Wäre sie dem

*) The Clerk of Oxenfordes Prologe, 26—33; Hertzberg, Canterbury-Geschichten S. 295, V. 7902—7909.

**) The Clerkes Tale VI, 225—238; Hertzberg, C.-G. V. 9039—9052.

Gottseibeiuns vermählt, sie kriegte ihn unter, darauf will ich einen Eid thun. Was sollte ich euch ihre Bosheit im Einzelnen erörtern? sie ist von Anfang bis zu Ende ein Drache. Lang und breit ist der Unterschied zwischen Griseldis' großer Duldsamkeit und der unerreichten Grausamkeit meines Weibes..... Ach, guter Herr Wirth! es sind erst zwei Monate her, seit ich vermählt bin; und doch bin ich überzeugt, wer all sein Leben unbeweibt blieb, durchbohrte man ihn auch bis an's Herz, er könnte nimmer von so viel Noth sagen, als ich euch von meines Weibes Bosheit erzählen könnte." Der Wirth meint, da der Kaufmann in jenem Capitel so wohl bewandert sei, solle er der Gesellschaft Etwas davon zum besten geben. Der unglückliche Ehemann erklärt sich dazu bereit, wenn er auch von eigenem Leid Nichts weiter berichten mag, da dies seinem Herzen zu weh thue. Er erzählt jetzt die uns bereits bekannte Geschichte von Januar und Mai, jene so köstlich ersonnene und ausgeführte, im Grunde so herbe Satire auf das eheliche Glück.

Für zwei Haupttheile des Fragments hatte der Dichter so zwei seiner älteren Dichtungen ohne weiteres verwerthen können. Die Erzählung des Junkers dagegen dürfte er eigens für diesen Charakter geschrieben haben — leider ohne sie zu vollenden. In breit angelegter Darstellung entwickelt sich ein anziehendes Zaubermärchen — oder vielmehr ein Gewebe von solchen — dessen wesentliche Elemente jedesfalls dem fernen Orient entstammen. Viele der hier verwandten Motive kehren in den Erzählungen von Tausend und Einer Nacht wieder und hatten, wohl durch arabische Vermittlung, ihren Weg auch in die abendländische Litteratur gefunden: ich erinnere an den Zauberspiegel des Virgilius und das in Adenets Cleomades*) eine so große Rolle spielende hölzerne Roß, dem bei Chaucer ein kupfernes entspricht. Der englische Dichter schöpfte jedoch dem Anscheine nach seinen hochasiatischen Sagenstoff nicht aus arabischen oder gar abendländischen Bearbeitungen, sondern aus einer weniger abgeleiteten, sei es nun mündlichen oder schriftlichen Quelle, und die Uebereinstimmung in der Schilderung tartarischer Verhältnisse, die man zwischen ihm und Marco Polo nachgewiesen

*) Vgl. Anhang.

hat, könnte ihren Grund in der Beschaffenheit eben jener uns unbekannten Quelle haben. Unter diesen Umständen ist es auch nicht möglich, den weiteren Verlauf der — in einem ziemlich frühen Stadium abbrechenden — Erzählung mit Sicherheit zu ergänzen. Wie sehr es aber dem Dichter in den vorhandenen Partien gelungen ist, die Phantasie anzuregen und das Interesse zu fesseln, ergibt sich nicht weniger aus Spensers Versuch, einen Theil der Fabel in seiner Feenkönigin zu vollenden, wie aus Miltons an bedeutender Stelle ausgesprochenem Bedauern über die fragmentarische Beschaffenheit des Originals.*)

Der Stoff ist der Persönlichkeit des Erzählers durchaus angemessen, und recht charakteristisch für den Junker ist auch der frische, gebildete Vortrag mit seinen Reminiscenzen aus den Artusromanen und seiner, durch alle Aeußerungen der Bescheidenheit hindurchklingenden, Belesenheit und rhetorischen Kenntniß.

Die Beredtsamkeit und Klugheit des Junkers erregen denn auch das Entzücken des biedern Freisassen, der die ungebildeten Neigungen seines eigenen Sohnes seufzend mit dem feinen Wesen des Rittersprößlings vergleicht. Wir fühlen uns hier mitten in eine Zeit versetzt, wo die wohlhabenderen unter den freien Grundbesitzern mächtig emporkamen und den — vielfach verarmten — alten Rittergeschlechtern den Rang streitig zu machen begannen. Jedoch eine neue Aristokratie des Bluts, wie solche sich in Erscheinung und Haltung des Gentlemans offenbart, ließ sich nicht mit einem Schlage schaffen, und wir begreifen es, wenn der reiche, in seiner Art vornehme Alte Tugend und edle Sitte hoch über den Besitz stellt.

Dem Freisassen persönlich fehlt es keineswegs an Bildung. Die captatio benevolentiae, die er seiner Erzählung voranschickt, zeigt, daß er gewisse technische Ausdrücke der Rhetorik im Vortrag des Junkers wohl verstanden hat und daß er, trotz einer minder höfischen Erziehung, es an Bescheidenheit mit so feinen Leuten aufnehmen möchte. Mit treffender Nüancirung führt der Dichter dies ergötzlich durch. Die Erzählung selber verräth eine unverächtliche Belesenheit, von der in dem langen Monolog der bedrängten Heldin

*) Vgl. Anhang.

vielleicht etwas zu ausgiebiger Gebrauch gemacht wird. Recht sinnvoll ist die Fabel, deren Grundzüge freilich auch dem Orient bekannt sind,*) die jedoch Chaucer, wie seinem frankeleyn, aus der Bretagne zukam, wo auch der Schauplatz der Handlung liegt. Sie ermangelt nicht jenes besonderen Reizes, der den bretonischen Lais, wenigstens in ihren französischen Nachbildungen, zu eignen pflegt. Der Ritter Arviragus verläßt auf eine Weile sein zärtlich geliebtes junges Weib, Dorigena, um sich in England Waffenruhm zu erwerben. Während seiner Abwesenheit faßt ein Junker Namens Aurelius eine heftige Leidenschaft für die schöne Frau. Lange betet er sie aus der Ferne an, bis er sich ein Herz faßt, ihr seine Liebe gesteht und sie in rührenden Worten beschwört, ihm durch ihre Gunst das Leben zu erhalten. Energisch weist Dorigena seine Bewerbung ab; doch fügt sie wie zum Scherz hinzu: sie werde ihn erhören, wenn er die Felsen vom bretonischen Ufer fortschaffe. Mit Hülfe eines in der Magie erfahrenen clerk von Orleans, dem er tausend Pfund für seine Mühwaltung verspricht, gelingt es Aurelius, das Unmögliche zur That zu machen. Dorigena sieht sich jetzt in eigner Schlinge gefangen und, außer sich über die Lage, in die sie versetzt ist, sinnt sie darauf, ihrem Leben ein Ende zu machen, lieber als ihre Keuschheit und eheliche Treue zu opfern. In dieser Krisis kehrt ihr Gatte zurück, dem sie unter Thränen Alles gesteht. Arviragus verbeißt seinen Schmerz, so gut er es vermag, und befiehlt ihr, dem Aurelius Wort zu halten. Doch dieser, von dem großen Sinn des Gatten und dem Jammer des Weibes gerührt, erläßt ihr die Erfüllung ihres Versprechens. Der Zauberer aber, als er die Geschichte vernommen, will an Edelmuth nicht hinter Ritter und Junker zurückstehen und verzichtet auf die ihm zugesicherten tausend Pfund. Die ansteckende Wirkung, die zum Glück nicht blos von einer gemeinen, sondern auch von einer hohen Gesinnung ausgeht, sowie die wunderwirkende Kraft der Liebe wird man in dieser Fabel artig genug symbolisirt finden. Vortrefflich aber läßt Chaucer vom Beginn seiner Darstellung an die Idee hervortreten, wodurch das Ganze erst seine innere Vollendung

*) Vgl. Anhang.

erhält: die Idee, daß Liebe und Zwang sich gegenseitig ausschließen, während Langmuth und Geduld zum Wesen der Liebe gehören. Schon hierdurch erhebt sich die Behandlung unsres Dichters weit über die Bearbeitung, die Boccaccio von demselben Stoff im Decamerone (X, 5) gegeben hatte. Der germanische Leser wird überdies in der italienischen Novelle die Stärke der Leidenschaft vermissen, welche in der englischen Dichtung zur Geltung kommt, und in jener dem Südländer geläufigen Mischung der Motive, wobei neben dem Impulse des Herzens sich die Klugheit mächtig erweist, nicht etwa eine Stärkung derselben, vielmehr eine die Reinheit der Wirkung störende Abschwächung empfinden. In seiner Art hat Boccaz übrigens die Geschichte mit großer Kunst erzählt, und dem litterarischen Feinschmecker wird es Genuß bereiten, seine Darstellung neben die Chaucers zu halten.

Das nächstfolgende Fragment stellt den Ablaßkrämer in den Vordergrund — nächst der Frau von Bath einer der Charaktere, von denen Chaucers satirische Muse am meisten angezogen wurde. Dem geistlichen Wunderdoctor läßt er den leiblichen als Folie dienen, und so wird das Bruchstück von dem Doctour of physik eröffnet, der, trotz seines vertrauenerweckenden Aeußern, sich auf Schwindel und Gelderwerb nicht weniger gut versteht als der Ablaßkrämer. Der Dichter hat sich übrigens nicht die Zeit genommen, das Bild, das er im allgemeinen Prolog von seinem Arzte entworfen, wesentlich zu erweitern. Unvermittelt hebt das Fragment mit der Erzählung des Doctors an, und als solche ist die früher entstandene Geschichte der Virginia unverändert aufgenommen worden. Chaucer mochte wohl der blutigen Katastrophe wegen diese Dichtung für den berufsgemäß mit energischen Curen vertrauten Charakter geeignet finden, zu dessen würdevoll gelehrtem Wesen sie auch sonst nach Inhalt und Form wohl paßte. Der Wirth wird durch die Erzählung von dem traurigen Tod der schönen und keuschen Jungfrau ganz wehmüthig gestimmt. Wie um den Eindruck zu verwischen, richtet er einige scherzende, zum Theil ironisch gefärbte Worte an den Doctor, der ihn keiner Antwort würdigt. Dann wendet er sich an den Ablaßkrämer mit der Aufforderung, etwas Erheiterndes, Spaßhaftes zu erzählen. „Das soll geschehen", antwortet dieser,

„doch zuvor muß ich an diesem Bierbaum*) einen Schluck thun und ein Stück Kuchen essen." Die feineren Mitglieder der Gesellschaft (the gentils) wollen jedoch nichts Unanständiges hören und bitten um etwas Moralisches, Lehrreiches. Auch hierzu erklärt sich der Ablaßkrämer bereit, der beim Glase auf ein ehrbares Thema sinnen wird.

Diese Pause benutzt er nun aber dazu, seinen Zuhörern eine höchst ergötzliche Schilderung zu geben von der Art, wie er vor den Gemeinden, die er heimsucht, in der Kirche zu predigen pflegt, wie er bei solcher Gelegenheit Geld und Geldeswerth einzuheimsen versteht. Wiederum erhalten wir ein Stück köstlicher, tief einschneidender Satire, die nur dadurch von ihrer Schärfe einigermaßen verliert, daß der Ablaßkrämer selbst es ist, der sein Gewerbe und sein Treiben mit naiver Unverschämtheit, und jener Offenheit, wie sie die Atmosphäre der Canterbury-Geschichten bedingt, enthüllt. Trotz ihres ungleich geringeren Umfangs bilden seiner Selbstbekenntnisse so ein Seitenstück zum Präambulum der Frau von Bath und tragen das Gepräge derselben dichterischen Werkstätte. In seiner „Erzählung" aber bietet der Redner nur die Illustration zu jener einleitenden Ausführung, indem er eine Probe seiner Predigt zum besten gibt. Hierdurch wird die Erzählung um nichts weniger unterhaltend; denn wenn der Ablaßkrämer stets nur über dasselbe Thema predigt: Radix malorum est Cupiditas, so pflegt er seine Sermone mit zahlreichen Exempeln aus alten Geschichten zu würzen: „ungelehrte Leute lieben ja alte Mären, solche Dinge können sie wohl behalten und wiederholen."**) Im gegenwärtigen Fall begnügt er sich mit Einer Geschichte, deren Vortrag er nur, bald nach dem Anfang, durch eine lange, mit Citaten und Exempeln gespickte Abschweifung über die Verderblichkeit der Trunkenheit und des Fraßes, des Hasardspiels und des Schwörens unterbricht. Drei liederliche, übermüthige Gesellen in Flandern, denen der Tod einen Gefährten im Zustand völliger Betrunkenheit erschlagen hat, be-

*) Ein langer Pfahl, mit einem Kranz geschmückt, (ale-stake) diente damals und noch lange nachher den Bierhäusern statt eines Schildes.

**) The Prologe of the Pardoner 151 f.

schließen sich an dem Tod zu rächen, ihm selber, wenn sie ihn finden, den Garaus zu machen. Auf der Suche nach diesem gefährlichen Feind begegnen sie einem uralten Mann, ganz eingehüllt bis auf das Antlitz, der dazu verurtheilt ist, ruhelos umherzuirren, weil der Tod sein Leben nicht haben will, der vergeblich früh und spät mit seinem Stab an den Boden, das Thor seiner Mutter, pocht und um Einlaß bittet. Auf Befragen zeigt er den gottlosen Burschen den Weg, wo sie in einem Hain, am Fuß eines Baumes den Tod finden werden. Sie eilen dahin und finden einen Schatz: an die acht Scheffel Florinen aus blankem Gold. Ihre Freude ist groß, jedoch von kurzer Dauer; bald zeigt sich, wie gut der fremde Greis sie berichtet hat. Zwei von ihnen erschlagen aus Habgier den dritten und trinken dann von dem Weine, in den dieser ihnen tödtliches Gift gemischt hatte. Diese Fabel, deren Hauptumrisse uns auch in einer der Cento novelle antiche begegnen, mochte Chaucer aus einer flandrischen, sei es französischen oder lateinischen, Bearbeitung bekannt geworden sein. Seine Darstellung des Stoffes ist echt poetisch und von Geheimniß angehaucht. Ein äußerst glücklicher Griff, von dem wir freilich nicht wissen, wer ihn zuerst gethan, ist die Verbindung des Schatzmotivs mit der Sage vom ewigen Juden, wodurch die Idee, daß die drei Schatzfinder den Tod *suchen*, die in den italienischen Versionen verwischt erscheint, verstärkte Bedeutung erhält.

Die tiefe Moral dieser Erzählung entspricht der tiefen Hypokrisie des Erzählers. Wie sehr der Dichter sich für diesen Charakter interessirte, erhellt daraus, daß an keiner Stelle der Canterbury-Geschichten der Zusammenhang zwischen dem Einzelbild und dem Rahmen so eng ist wie in der Aristie des Ablaßkrämers. Vortrefflich ist der Zug, daß der Redner nach Beendigung seiner Predigt, alter Gewohnheit gemäß, der heitern Wallfahrtsgesellschaft seine Ablaßbriefe und Reliquien anpreist und sich im Besondern zunächst an den Wirth wendet. Die derbe Abfertigung, die er von diesem erhält, droht die Stimmung zu beeinträchtigen, bis der wackere Ritter in seiner humanen Weise Frieden stiftet.

Das Fragment, welches mit dem Seemann beginnt und mit dem Nonnenpriester abschließt, zeichnet sich, wie schon von anderer

Seite hervorgehoben worden, vor allen übrigen durch seine Mannigfaltigkeit aus, so daß es sich wie das in's Kleine gezogene Bild des Gesammtwerks ausnimmt. Sämmtliche Redeformen*) und ein großer Theil der litterarischen Gattungen, die in den Canterbury-Geschichten überhaupt vorkommen, finden auch in diesem Bruchstück, manche nur hier, ihre Stelle.

Die Erzählung des Seemanns, welche, durch kein Bindeglied eingeleitet, an der Spitze steht und ursprünglich für die Frau von Bath geschrieben wurde,**) behandelt in heroischen Reimpaaren den Stoff eines pikanten französischen Fabliaus. Dan John, ein Pariser Mönch, der wegen alter Landsmann- und Kameradschaft mit einem reichen Kaufmann zu Saint Denis und dessen schöner Gattin auf Vettersfuß steht, erlangt die Gunst des putzsüchtigen, in Schulden steckenden Weibes dafür, daß er ihr mit hundert Franken aus der Noth hilft. Diese Summe aber hat er vorher heimlich beim Kaufmann selbst geborgt, und als dieser das Geld für sein Geschäft braucht und ihn auf die zarteste Art an Rückerstattung mahnt, verweist er den guten Vetter an die Frau Base, der er es bereits eingehändigt. Den verwegenen Stoff hat Chaucer mit einer Virtuosität behandelt, die über alles Lob erhaben ist. Die Erzählung ist ein Cabinetsstück von glücklichster Conception und saubersten, sorgfältigster Ausführung: kein Zug, der seine Wirkung verfehlte, kein Wort zu viel oder zu wenig. Mit solcher Kunst vermag weder Boccaz, dessen Decamerone (VIII, 1) dieselbe Fabel in etwas abweichender Gestalt bringt, noch La Fontaine, der sie ihm in seiner bekannten, aufdringlich witzigen Art nacherzählt (Contes II, 9),***) zu wetteifern. Chaucer ist unter Allen der Einzige, der die einfach glücklichen Novellenmotive des Mittelalters mit der Illusion-wirkenden, plastisch-realistischen Kunst der Neuzeit und zugleich mit der Unbefangenheit einer vergangenen Epoche behandelt.

Auf den kecken Schwank folgt ein conte dévot, ein Marienmirakel, das die ehrwürdige, zarte Priorin, der respectvollen Auf-

*) Die einzige, kaum nennenswerthe Ausnahme bildet die sechszeilige Strophe im Geleite zur Erzählung des Studenten.

**) Vgl. Anhang.

***) Der Stoff wurde später von Collé in dramatische Form gebracht.

forderung des Wirths folgend, in schönen siebenzeiligen Stanzen vorträgt. Es ist die der mittelalterlichen Ueberlieferung vertraute Geschichte von einem frommen Christenknaben, der von Juden getödtet und in eine Grube geworfen wird. Die Muttergottes, in deren Dienst er stets mit glühender Inbrunst verharrt und seinen Tod gefunden hat, bringt auf wunderbare Weise den Frevel an's Licht, der nun blutig gerächt wird, während man den Leib des jungen Märtyrers in feierlichster Weise bestattet.

Die Wirkung dieser rührenden Legende ist aus dem ernsten Schweigen der ganzen Wallfahrtsgesellschaft ersichtlich und äußert sich auch in der Darstellung des Dichters, der in dem sich anschließenden Verbindungsstück die von der Priorin verwandte siebenzeilige Strophe festhält. An diesem Punkt setzt Chaucer mit liebenswürdigem Humor sich selber in Scene:

> Als dies Mirakel zu Ende erzählt war, lag ein wunderſamer Ernſt auf Aller Mienen — bis unſer Wirth zu ſcherzen anfing, und da ſah er zuerſt mich an: „Was biſt du für ein Mann?“ ſprach er, „du ſiehſt aus, als ſuchteſt du einen Haſen; denn ſtets hältſt du den Blick zur Erde gerichtet. Rück' näher heran und blicke munter auf. Nun, habt Acht, ihr Herren, und macht dieſem Mann Platz. Ihr ſeht, er hat nicht weniger Taille als ich; dies wäre ſo eine Puppe zum Umarmen für ein zartes, hübſches Weibchen. Er hat etwas Elfiſches in ſeinem Weſen; denn er läßt ſich mit Niemand ein. Nun ſage auch einmal was, da andere Leute geſprochen haben. Erzähle uns eine heitere Geſchichte, und das ſofort.“ „Wirth,“ ſprach ich, „haltet es mir zu gute, aber ich weiß fürwahr keine Geſchichte außer einem Reim, den ich vor langer Zeit lernte. „Ganz ſchön“; ſprach er, „nun werdet ihr etwas Apartes hören, ſeine Miene ſieht mir gerade danach aus.“

Nachdem Chaucer einmal entschlossen war, den Schalk, den εἴρων zu spielen, lag die Wahl einer Erzählung für ihn nahe genug. Er bringt einen Bänkelsängerroman in Schweifreimen vor, dessen Ton merkwürdig von der kunstvollen Weise des Vorangehenden wie des Folgenden absticht. Seine Geschichte von dem edlen Ritter Thopas, der sich auf einen Traum hin mir nichts dir nichts in die Elfenkönigin verliebt, auf seinem guten Roß in's Elfenland reitet, dort einen gewaltigen Riesen antrifft, vor dem er sich zurückzieht, um sich zuerst zu Hause zum Kampfe zu rüsten, — ist nach Form und Inhalt ein Meisterstück der Parodie. Aus den beliebtesten Minstrelproducten seiner Zeit borgt der Dichter sich die geläufigen Motive,

die er nur ein wenig zu steigern, umzubiegen und anders zu verknüpfen braucht, um die köstlichste Wirkung zu erzielen. Die ganze Hohlheit und Zusammenhangslosigkeit, welche solche Dichtungen zu kennzeichnen pflegt, jener Mangel an Kunst und Sinn, der durch marktschreierische Betheuerungen, durch starkes Auftragen der Farben bei detaillirter Schilderung, durch willkürliche Häufung traditioneller Züge und formelhafter Flickwörter seine Blöße vergeblich zu verhüllen sucht, tritt in Chaucers Nachahmung vortrefflich zu Tage; und auch jenen naiven Reiz, der dem alten epischen Erbgut noch in den Händen der Bänkelsänger anhaftete, vermissen wir in seiner Darstellung nicht. Die zarte Linie, welche der Parodie vorgezeichnet ist, soll sie ihren Zweck nicht verfehlen, hält der Dichter mit so bewundernswürdigem Tact ein, daß weniger scharf blickende Kritiker sein Erzeugniß sogar für das ernstgemeinte Werk eines wirklichen Minstrels gehalten haben. So gut hat Chaucer den Ton dieser Dichtart getroffen, deren Metrum er mit vollkommener Virtuosität, wenn auch mit einer gewissen Freiheit, handhabt. Entschiedene Absicht ist es natürlich, wenn er in Reim und Sprache hie und da die feine Regel übertritt, die seine Muse sonst strenge beobachtet.

Diese Parodie der Kunstübung seiner ärmeren Brüder in Apollo war das natürliche Erzeugniß eines entwickelten Geschmacks, eines berechtigten, von der Kritiklosigkeit des großen Haufens herausgeforderten Selbstgefühls und durfte in dem litterarischen Pantheon der Canterbury-Geschichten nicht fehlen. Alles Herbe, Verletzende blieb Chaucers Satire fern. Die Bänkelsänger als solche konnten sich um so weniger getroffen fühlen, da sie, sofern der Sire Thopas ihnen bekannt wurde, die Intention des Dichters gar nicht zu durchschauen vermochten. Die Parodie war ein gutmüthiger Scherz — noch gutmüthiger als die in Shaksperes Sommernachtstraum — vor allem aber eine Lection für das Publicum. Dadurch, daß Chaucer selber die Rolle des Bänkelsängers übernahm, wurde der Scherz zwar um vieles pikanter, aber um eben soviel harmloser.

Der Wirth läßt den Erzähler seinen Vortrag nicht zu Ende bringen. Gerade in dem Augenblick, wo die Sache interessant zu werden verspricht, fährt er ihm mit derben Worten dazwischen:

„Um Gottes Willen, was ist das für ein dummes Zeug, für ein abscheuliches Gedudel! Die Ohren thun mir weh davon.... Das ist ja wohl ryme doggerel.“ Vergebens protestirt Chaucer gegen diesen Eingriff in die Redefreiheit und versichert, es sei der beste Reim, den er könne. Sein ungeduldiger Kritiker versichert ihm, seine Reimerei sei keinen Dreck werth, die reinste Zeitverschwendung: „Laß sehen, ob du etwas in Stabreim erzählen kannst, oder sage wenigstens etwas in Prosa, das zur Unterhaltung oder zur Belehrung taugt.“ Zu Letzterem erklärt Chaucer sich sofort bereit und gibt nun, nach einigen einleitenden Bemerkungen, eine erbauliche Erzählung in Prosa zum besten. Was er bietet, ist nicht viel mehr als eine bloße Uebertragung des französischen Tractats: Le livre de Mellibee et Prudence, der seinerseits eine kürzende Bearbeitung des i. J. 1246 entstandenen und demnächst in mehrere Sprachen übersetzten Liber consolationis et consilii des Richters Albertano von Brescia bildet. Eine an Handlung arme, allegorische Fabel mit der Tendenz, den Werth überlegender Klugheit und die Pflicht verzeihender Langmuth einzuschärfen, das Ganze zugleich im Sinne eines Cultus edler Weiblichkeit gedacht. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt in den langen Reden, vermittelst deren der in seinem Theuersten verletzte Meliböus von seiner Gattin Prudentia in ähnlicher Weise getröstet, besänftigt und belehrt wird, wie Boetius von der Philosophie. Diese Reden zeugen nicht nur von der trefflich moralischen Intention des Verfassers, sondern auch von seiner moralischen Einsicht sowie von einem nicht geringem Maß schulmäßigen Scharfsinns und schulmäßiger Belesenheit. Solche Eigenschaften empfahlen die Schrift dem Geschmack des Mittelalters, das an gelegentlichen längeren Abschweifungen keinen Anstoß nahm und sich öftere Wiederholungen um den Preis gehäufter Sentenzen und gelehrter Citate gerne gefallen ließ. Unserer Zeit sagen derartige Producte wenig zu. Wie Chaucer selber darüber dachte, ist nicht ganz klar; daß er seine Leistung im gegenwärtigen Fall nicht hoch anschlug, ergibt sich daraus, daß er sie für seine eigene Rolle auf der Pilgerfahrt verwerthete.

Die Güte und Milde der Prudentia ruft durch den Gegensatz im Wirth den Gedanken an die Leidenschaftlichkeit und den Zorn-

muth seiner eigenen Gattin wach. Als er dies Thema hinlänglich ausgesponnen, wendet er sich an den Mönch, dem er über sein stattliches, kernhaftes Aussehen einige Complimente macht, woran er in heiterer Laune allerlei Scherze knüpft, die zum Theil auf den Eindruck der Erzählung des Seemanns zurückzuführen sein mögen. Der Mönch, der etwas von der majestätischen Ruhe und Discretion des Muselmanns an sich hat, läßt Alles geduldig über sich ergehen und nimmt von den Worten des Wirths nur insofern Notiz, als sie die Aufforderung zu erzählen enthalten. Dieser kommt er gerne nach. Er hat sogar eine Auswahl von Stoffen in Bereitschaft, die jedoch Nichts von der nobeln Passion des rüstigen Mannes verrathen, noch weniger andere Passionen in ihm ahnen lassen. Sie entsprechen vielmehr seiner Würde, zeigen etwas von der Belesenheit, die man einem Benedictiner zutrauen möchte, und lassen auf starke, kräftiger Emotionen bedürftige Nerven schließen. „Gefällt es euch zu hören, so will ich euch das Leben des h. Eduard vortragen, oder vielmehr will ich euch zuerst Tragödien erzählen, von denen ich wohl hundert im Kopf habe." So bringt er denn seine Tragödien vor, d. h. „Geschichten von Leuten, die in großem Glück standen und von hoher Stufe in's Elend stürzten und ein jämmerliches Ende nahmen." Statt Einer ausführlichen, erhalten wir eine Reihe kürzerer Erzählungen, in der Form der achtzeiligen Strophe. Die kleinere Sammlung, die Chaucer hier in sein großes Sammelwerk einschachtelte, gab für England das Beispiel einer Gattung, die im fünfzehnten Jahrhundert Lydgate, später Sackville und seine Fortsetzer und in ihrer Weise noch manche Andere pflegten; wie denn auch bei anderen europäischen Nationen der Geschmack an Collectionen tragischer Geschichten sich bis tief in die neuere Zeit herein behauptet hat. Anregung und einen Theil der Materien für die Monkes Tale schöpfte unser Dichter aus Boccaccios Werk De casibus virorum illustrium. Einiges entnahm er dem Buch De mulieribus claris desselben Autors. Manches verdankte er der Bibel, dem Rosenroman und seiner eigenen Uebertragung des Boetius. Eine Geschichte, die des Ugolino von Pisa, borgte er aus der Göttlichen Komödie. Von dem Geschick zeitgenössischer Größen: eines Peter von Cypern, eines Barnabo Visconti, flog

ihm die Kunde wie von selbst zu; zuverlässigste Information über das Ende Peters des Grausamen von Castilien mochte er seinen Beziehungen zu Johann von Gent verdanken. — Der poetische Werth der einzelnen „Tragödien" ist ein sehr verschiedener; unter allen die beste ist die von Ugolino, wo Chaucer manche Schönheiten seines Vorbildes glücklich reproducirt hat. Im Ganzen macht sich bei einem kräftigen Versbau ein kerniger, aber etwas spröder, lehrhaft betonender Vortrag bemerklich, und das sich äußernde Pathos erinnert zu Zeiten an den Stil der Jahrmarktsmordgeschichten. Ohne alle Frage lag dies in des Dichters Absicht. Ebensowenig spielt der Zufall in der Anordnung der einzelnen Geschichten, die ein durchgehendes System nicht erkennen läßt, und in Betreff deren der Mönch sich im voraus entschuldigt.*) Am leichtesten wurde es so dem Dichter, Alles was er in petto hatte zu geben, ohne den Schein der Vollständigkeit zu erregen.

Denn auch den Mönch läßt er in seinem Vortrag unterbrechen. Der humane, etwas weichherzige Ritter kann soviel Tragik auf einmal nicht vertragen, und der gemüthliche Wirth stimmt ihm aus verschiedenen Gründen — vor allem aber, weil die Sache ihm langweilig wird — bei: der Mönch solle einmal eine Jagdgeschichte zum besten geben. Doch dieser ist zum Scherzen nicht aufgelegt und meint, ein Anderer möge ihn jetzt ablösen. So kommt die Reihe an den von Gesundheit strotzenden und trotz der schlechten, mageren Mähre, die er reitet, so jovialen Nonnenpriester.

Seine Erzählung führt wiederum ein neues Element in die Canterbury-Geschichten ein: die Thiersage. Im offenbaren Anschluß an den Roman de Renart — wenn auch vielleicht nicht an die uns überlieferte Version — behandelt sie die wohlbekannte, prächtige Fabel von Hahn und Fuchs: wie Chauntecler, von Schmeichelei

*) Prologe of the Monkes Tale 96 ff. — Die vom Dichter beliebte Reihenfolge ist diese: Lucifer, Adam, Simson, Hercules, Nebukadnezar, Belsazar, Zenobia, Peter von Spanien, Peter von Cypern, Barnabo Visconti, Ugolino von Pisa, Nero, Holofernes, Antiochus, Alexander, Julius Cäsar, Krösus. Einige Handschriften — sie vertreten die sorgfältigste Redaction — haben, in offenbarem Widerspruch mit dem Prolog zur Erzählung des Nonnenpriesters V. 16 ff., die Gruppe Peter von Spanien ... Ugolino von Pisa an's Ende gesetzt.

umgarnt, in die Gewalt seines Feindes geräth, jedoch dadurch, daß er dessen Stolz zu reizen weiß und ihn zum Reden zur Unzeit verführt, Leben und Freiheit wieder erlangt. Das französische Original bietet den Stoff bereits in geistvoller, episch belebter Ausführung und mit manchem Detail ausgestattet. Chaucer, der hier wieder zum langen Reimpaar zurückkehrte, das er seit der Erzählung des Schiffers verlassen,*) scheint sich diesmal das ganz entgegengesetzte Stilideal gebildet zu haben wie in jenem Fabliau: dort bei aller realistischen Anschaulichkeit der Darstellung elegante Concision, hier die behaglichste Breite des Vortrags. Er behandelt sein Thema nach Art der heroisch-komischen Epopöe, wobei er seiner Vorlage mit großer Freiheit gegenübertritt und die glücklichste Erfindung, die heiterste Laune und den feinsten Tact entwickelt. Vortrefflich ist der Verlauf der Handlung motivirt; die Gestalten des Chauntecler, seiner bevorzugten Sultane, Frau Pertelote, und des Fuchses sind mit zarter und sicherer Hand gebildet; Localität, Umgebung und Jahreszeit treten uns auf's lebendigste entgegen; eine Fülle von kleinen Zügen steigert die Illusion, und manche Episoden, die insbesondere dem Dialog eingefügt sind, erfüllen ihren Zweck als retardirende Momente auf zweckmäßigste, unterhaltendste Weise. Das ironische Pathos, das der gewählten Stilart unentbehrlich ist, äußert sich wirkungsvoll, ohne aufdringlich zu werden, und die langen, gelehrten Abschweifungen, womit sich tiefsinnige Betrachtungen über Prädestination verbinden, lassen in dem Erzähler, dem Priester Sir John, der mit dem „Burnellus“ **) nicht weniger vertraut ist als mit den Werken des Thomas Bradwardine, zugleich den gebildeten Theologen und den Schalk erkennen.

Das Fragment, das an dieser Erzählung einen so glänzenden Abschluß findet,***) gehört unverkennbar zu den später entstandenen

*) Es ist hier nicht von den Verbindungsstücken die Rede, die — mit Ausnahme des den „Sire Thopas“ einführenden — auch in diesem Fragment die geläufige Form haben, sondern ausschließlich von den Erzählungen.

**) Das Gedicht von Nigel Wireker: Burnellus seu speculum stultorum, von dem in unserm ersten Band S. 234 kurz die Rede war.

***) Strenge genommen folgt noch ein kurzes Verbindungsstück, das für die Charakteristik des Nonnenpriesters nicht unwesentlich ist, das jedoch, weil unvollendet und in der Luft schwebend, in den meisten Handschriften weggelassen ist.

Partien des Gesammtwerks. Wie die Erzählung des Seemanns ursprünglich der Frau von Bath zugedacht war, so wird auch an einem andern Ort ein früheres Stadium der Canterbury Tales als überwunden vorausgesetzt.*) Anderseits verräth die Erwähnung der Stadt Rochester im Prolog zur Erzählung des Mönchs (V. 38) die Absicht, dem Bruchstück in der poetischen Chronologie der Pilgerfahrt eine frühere Stelle anzuweisen, als die überlieferte Anordnung der Theile vermuthen ließe. Der Dichter, der hier seine ganze Kraft noch einmal zusammennahm und die Idee des Ganzen klar und lebendig in sich wirken fühlte, hatte für dieses Stück Arbeit mit seiner gedrängten Fülle charakteristischen Reichthums einen Platz zwischen Anfang und Mitte, doch letzterer näher liegend, im Sinne, wo denn auch die Gestalt des Poeten selbst passend aus dem Hintergrund aufgetaucht wäre.

Noch drei Fragmente sind uns zu betrachten übrig: ein zweitheiliges und zwei eintheilige.

Das erstere zeigt eine ganz ähnliche Bildung wie das der Gruppe Arzt-Ablaßkrämer gewidmete Bruchstück. Wie dieses hebt es unvermittelt mit einer Erzählung an, in der wir ein älteres Product des Dichters erkennen. Diesmal handelt es sich um eine Dichtung aus recht früher Zeit: die Legende der h. Cäcilia. Da für die Priorin bereits gesorgt war, hat Chaucer sie der diese begleitenden Nonne zugetheilt. Als dieses Heiligenleben zu Ende erzählt ist, wird die Pilgergesellschaft bei Boughton under Blee, etwa fünf englische Meilen vor Canterbury, um zwei Reisende vermehrt. Männer und Rosse triefen von Schweiß, da sie wohl drei Meilen scharf geritten sind, um die lustige Schaar, die vor ihnen ihre Nachtherberge verlassen hatte, einzuholen. Es sind ein Kanonikus und sein Dienstmann, die, von dem Dichter auf das lebendigste eingeführt, uns in ihrer Erscheinung wie in ihrem Wesen immer anschaulicher und durchsichtiger werden. Der Wirth läßt sich mit dem Dienstmann in ein Gespräch ein, um Näheres über dessen Herrn zu erfahren, und immer deutlicher rückt jener mit der Sprache heraus, bis sich herausstellt, daß der Stiftsherr ein Alchymist ist. Der Kanonikus, den sein böses Gewissen die zunehmende Vertraulich-

*) Vgl. Anhang.

keit zwischen den Beiden mit Argwohn beobachten läßt, gebietet seinem Diener zu schweigen; doch, vom Wirth ermuntert, läßt dieser sich nicht einschüchtern; worauf sein Herr, aus Furcht vor gänzlicher Bloßstellung, voll Scham und Wuth schleunigst Reißaus nimmt. Der Dienstmann gibt jetzt ausführlich zusammenhängenden Bericht über das Thun und Treiben des Stiftsherrn, in dessen Dienst er Zeit und Gut, Kraft und Gesundheit vergeudet hat. Chaucers Satire hatte schon manche Art des Aberglaubens seiner Zeit gegeißelt: natürliche Magie, Astrologie, Traumdeuterei; sehen wir jedoch von derjenigen Form ab, die unter der Maske der Religion ihr Wesen trieb, so gibt es keine, gegen die er mit solcher Wucht und Schärfe vorgeht, wie die Alchymie. Wir erhalten ein detaillirtes, auf genauester Sachkenntniß beruhendes Bild von den Werkzeugen, dem Material und der Methode der Alchymisten. Aus der Darstellung ihrer immer erneuerten und stets vergeblichen Versuche tritt uns menschliche Habgier, Leichtgläubigkeit, Vertrauensseligkeit in ihrer typischen Gestalt entgegen. Wir sehen die Sophistik der Leidenschaft, welche den Selbstbetrug ermöglicht, und die feinen psychischen Uebergänge, die den Betrogenen zum Betrüger machen. Zu der Klasse der betrogenen Betrüger gehört der Stiftsherr, welcher die Pilgergesellschaft so eben verlassen. Das Bild des vollendeten Gauners, der mit kaltem Blut die Leichtgläubigen ausbeutet, die Arglosen mittelst schlauer Gaunerkünste um ihr Hab und Gut bringt, tritt uns in einem anderen Alchymisten — wiederum ein Kanonikus — entgegen, den der Dienstmann während seiner langjährigen Praxis genau kennen gelernt hat. Dieser Tartüff der Alchymie bildet den Helden, der von ihm an einem Londoner Priester verübte schnöde Betrug den Inhalt der Erzählung, die sich an die allgemeine Schilderung, sie ergänzend und illustrirend, anschließt. Die Geschichte scheint nicht auf Erfindung zu beruhen, vielmehr im Wesentlichen der Wirklichkeit entnommen zu sein. Gewisse Eigenthümlichkeiten in Ton und Vortrag dieser Erzählung lassen uns erkennen, daß der Dichter selber hier unter der Maske des Dienstmanns des Stiftsherrn redet, und machen den Eindruck, als ob er an der Bloßstellung jener Afterwissenschaft und ihrer betrügerischen Adepten ein persönliches Interesse hatte. War Chaucer

selber in seinen späteren Lebensjahren, wo ewiger Geldmangel ihm das Gold begehrenswerther als je machen mußte, ein Opfer alchymistischer Kniffe geworden, oder hatte er dies an Solchen erlebt, die ihm lebendige Theilnahme einflößten? Wie dem auch sei, die Rache, welche er als Dichter an den Betrügern vollzog, war eine glänzende, vollständige. Und vielleicht gebührt seinem energischen Vorgehen ein Theil des Verdienstes, jene Maßregeln herbeigeführt zu haben, welche die Gesetzgebung wenig Jahre nach seinem Tod gegen das Treiben der Alchymisten ergriff.*)

Die Erzählung des Convictschaffners führt uns in die antike Mythologie ein. In sehr geschickter Weise behandelt sie einen seit Ovids Metamorphosen (II, 542 ff.) häufiger bearbeiteten Stoff: den Ehebruch der Koronis, den Verrath des Raben, Apollos Rache an der ehebrecherischen Gattin, seine Reue und die nun folgende Bestrafung des Vogels, der ihm ihre Schuld aufgedeckt hatte. Chaucers Darstellung, welche den Raben durch die Krähe ersetzt, scheint in anderen Zügen durch eine dem klassischen Mythus ähnliche und sicherlich verwandte Erzählung von der Elster in den Sieben weisen Meistern beeinflußt. Gewisse Besonderheiten seiner Dichtung ergaben sich mit Nothwendigkeit aus der Tendenz, welche er ihr unterlegte. Neben der praktischen Lehre, daß Reden Silber, Schweigen aber Gold ist, handelt es sich ihm wesentlich um die theoretische Einsicht in die Unausrottbarkeit der natürlichen Triebe. Die Art, wie dieses Thema ausgeführt wird, gemahnt uns zu Zeiten an die Worte Shaksperes in Hamlet (I, 5, 53 ff.):

> But virtue, as it never will be moved,
> Though lewdness court it in a shape of heaven,
> So lust, though to a radiant Angel link'd,
> Will sate itself in a celestial bed,
> And prey on garbage.

Im Vortrag des Schaffners verbindet sich die Gabe frischer, nicht zu tief in's Detail eingehender, Erzählung mit einer stark moralisirenden Ader: Reminiscenzen aus den Distichen Catos, aus dem Rosenroman, aus Horaz, und dazu bekannte Sprüchwörter stellen sich zuweilen in großer Zahl ein; Manches von seiner

*) Vgl. Anhang.

Weisheit will der Manciple seiner Mutter verdanken. — Die Erzählung wird durch ein Verbindungsstück eingeleitet, welches, außer dem Schaffner und dem nie fehlenden Wirth, den Koch in Action setzt. Der Koch hat sich — wie es scheint, schon am frühen Morgen — bleich und matt getrunken; ein Umstand, der dem Dichter zu einer mit drastischer Komik breit ausgeführten Scene Anlaß gibt. Der Ort der Handlung ist ein Dorf in der Nähe von Canterbury; man wird sich jedoch nicht klar darüber, ob der Dichter diese Partie ursprünglich für die Hinreise oder aber, was uns wahrscheinlicher dünkt, für den Beginn der Rückreise geschrieben hat.

Das Fragment, welches die Erzählung des Pfarrers enthält, hat ohne alle Frage die Bestimmung, das Ganze abzuschließen. Es entstand vermuthlich zu einer Zeit, wo der Dichter die Hoffnung nicht mehr hegte, seine Pilger von Canterbury nach Southwark zurückzubegleiten. Daher denn wohl auch die, vielleicht von ihm selbst vollzogene, obwohl aus mehr als einem Grund unmögliche, Verbindung dieses Bruchstücks mit der Erzählung des Schaffners. Daher ein gewisses Dunkel, das über den Angaben in dem letzten Bruchstück selbst schwebt. Alle Pilger haben ihrer Verpflichtung zu erzählen genügt, mit einziger Ausnahme des Pfarrers. Der Tag neigt sich zu Ende, und man hat das Gefühl, daß der Bestimmungsort nicht mehr ferne sei. Von diesem Reiseziel ist jedoch nicht die Rede; wohl aber spricht der Pfarrer von dem himmlischen Jerusalem, zu dem er seinen Hörern den Weg zeigen wolle.

Der ehrwürdige Priester erscheint in seinen einleitenden Worten ernst, einfach, bescheiden, wie es seinem Charakterbild im allgemeinen Prolog entspricht. Wie Wiclif, gibt er sich nicht mit Fabeln und Reimen ab; in Prosa zu reden, fromme Lehre und Betrachtung zu bieten, erklärt er sich bereit. Aber mit dieser strengen Sinnesrichtung verbindet sich in ihm der entschiedene Wunsch, innerhalb der bestehenden Kirche zu bleiben, das Bestreben, den Verdacht der Heterodoxie zu meiden. Er betont seine Herkunft aus dem Süden und die daraus folgende Unfähigkeit, in Allitteration zu erzählen, eine Form, deren sich einige Anhänger Wiclifs, in Langlands Spuren tretend, gern bedienten. Vor allem aber erklärt er sich

von vornherein der Belehrung und Zurechtweisung seitens der Gelehrten zugänglich, da er sich auf Interpretation des Bibeltextes nicht verstehe und nur sein Thema daher entnehme.*)

Seine Predigt handelt von der Buße. Wir werden uns um so weniger bei ihr aufhalten, als sie uns nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt überliefert ist. Deutlich lassen sich in der „Erzählung" des Pfarrers verschiedene Hände unterscheiden, deren Arbeit schlecht zu einander paßt. Ein Zwiespalt der religiösen Grundanschauungen jedoch, oder sagen wir lieber: der religiösen Parteirichtungen, läßt sich in dem vorliegenden Text schlechterdings nicht erkennen; und das Ursprüngliche herauszuschälen, dürfte um so schwerer sein, da wir weder von dem selbständigen Antheil, der Chaucer daran gebührt haben mag, noch von dem Predigertalent des Dichters, wenigstens in Prosa, eine genauere Vorstellung haben.**)

So müssen wir uns denn an der Erkenntniß genügen lassen, daß Chaucer seine große Dichtung mit einer Predigt, einer frommen Ermahnung zur Buße abschloß. Am Ende der bunten Reihe seiner Canterbury-Pilger erblicken wir die ehrwürdig reine Gestalt des im Geiste des Evangeliums lehrenden und wirkenden Landpredigers, wie er auf das ewige, allen Menschen gemeinsame Ziel der großen irdischen Pilgerfahrt hindeutet.

Solcher Abschluß ist nicht verwunderlich, im Gegentheil dem Geiste des Mittelalters durchaus entsprechend. Gleichwohl wird man die Stimmung, in der Chaucer die letzte Hand an sein Meisterwerk legte, daraus bedeutungsvoll hervorscheinen sehen.

XIV.

Was man an der Nichtvollendung der Canterbury-Geschichten am meisten beklagen möchte, ist, daß in dieser großen Symphonie der mittelalterlichen Dichtung das Echo des englischen Volkslieds

*) Vgl. Anhang.

**) Die Erzählung von Meliböus ist ja nicht viel mehr als eine Uebersetzung, und das könnte die Erzählung des Pfarrers, wie sie aus Chaucers Feder floß, auch gewesen sein. Vgl. übrigens Anhang.

fehlt. Allerdings enthalten schon die ältesten Handschriften des Werkes im Anschluß an das erste Fragment eine dem Volksgesang nahe verwandte Erzählung: die Geschichte von Gamelyn; allein es bedarf keines besonders kritischen Blicks, um zu erkennen, daß diese Erzählung nicht von Chaucer herrührt. Der große Dichter, dessen ganze Entwicklung ihn zu einem immer innigeren Verständniß der Eigenart seines Volkes hindrängte, ist nicht dazu gelangt, die spontanste Aeußerung dieser Eigenart in sein vielstimmiges Kunstwerk einzuarbeiten — ebenso wenig wie er den urwüchsigsten und volksthümlichsten Typus unter allen seinen Pilgergestalten, den Lehnsmann des Ritters, in Action zu setzen, Zeit oder Stimmung gefunden hat.

Das Bild, das Chaucer von seinem Yeoman im allgemeinen Prolog entwirft, ist nicht sehr ausführlich gehalten und keineswegs individualisirt, jedoch von frischer Anschaulichkeit und mit entschiedener Liebe hingezeichnet. In der Erzählung des Bettelmönchs taucht eine ähnliche Gestalt auf. Auf dem Weg zu der armen Wittwe, die er ausplündern will, sieht der Büttel vor sich „einen schmucken Yeoman am Walde hinreiten; einen Bogen trug er und Pfeile blank und scharf, er hatte einen grünen Rock an und auf seinem Kopf einen Hut mit schwarzen Fransen." Nur die schwarzen Fransen deuten darauf hin, daß hier der böse Feind sich unter so ansprechender, vertrauenerweckender Gestalt verbirgt. Es ist unverkennbar, daß Chaucers Blick mit Behagen auf der Yeomanry seines Volkes ruhte. Diese wackern Jäger und Schützen, diese stämmigen Bauernsöhne bildeten den wehrhaften Kern der Nation. Ihrem Langbogen unterlag auf den Feldern von Crecy und Poitiers — sowie später bei Azincourt — das Schwert der französischen Ritterschaft. In ihrer Mitte gedieh auch vor allem die Volkspoesie. Der Held der mittelenglischen Volkssage, Robin Hood, ist wesentlich ein Geschöpf ihrer unbewußten dichterischen Thätigkeit.

Von Robin Hood hatten Yeomen und Freisassen ohne alle Frage schon im dreizehnten Jahrhundert gesungen. In seiner Gestalt verkörpern sich die Ideale eines von höfischer Bildung noch unbeleckten, aber von den Folgen der normannischen Herrschaft in Lebenslage, Sitte und Anschauung mächtig beeinflußten Volkes

— eines Volkes, das durch und durch englisch war, jedoch die eigene Vergangenheit nur mehr durch den verschleiernden Duft der Dichtung erblickte. Dunkle Erinnerungen an den Sturmgott Wodan und sein wüthendes Heer, welches schon vor langer Zeit in eine zur Nacht die Wälder durchstreifende, irdische, wenn auch geisterhafte, Jägerschaar sich verwandelt hatte, verbanden sich mit den Eindrücken, welche das Zeitalter der Eroberer und ihrer Söhne zurückgelassen. Damals hatte das englische Volk mit warmer Sympathie, mit Begeisterung auf die wackeren Männer geblickt, die, ihrer Ehren und Güter beraubt, geächtet, in Wildnissen und Wäldern mühevoll ihr Dasein fristeten und unter heldenmüthigen Führern einen verzweiflungsvollen Guerillakrieg gegen den übermächtigen Feind führten. Damals hatte man unter den drakonischen Jagdgesetzen von Herrschern geseufzt, deren Ahnherr das Wild wie seine Kinder liebte und hegte; und mit inniger Theilnahme hatte man die Uebertreter und Opfer dieser Gesetze in ihrem wechselvollen Geschick begleitet. Aus jener Zeit stammte der verklärende Schimmer, der, trotz der gänzlich veränderten Zustände, selbst in den Augen sehr loyaler Staatsbürger noch immer die Gestalt des Rechtslosen, des Wilderers, des mit den Sheriffs und Wildhütern im Kampf liegenden starken und freien Mannes umgab. Zu dem Allen kam die aus der germanischen Vorzeit stammende, unter den Yeomen des englischen Mittelalters ungeschwächt fortlebende, freudig geheimnißvolle Liebe für den grünen Wald, kam die Leidenschaft für das eigene Handwerk: für die Jagd und die Kunst des Schützen.

Aus solchen Elementen war die Gestalt Robin Hoods erwachsen, in der die Yeomanry ein verklärtes Abbild ihres eigenen Wesens schuf: der fröhliche Waidgeselle, der sich so glücklich fühlt unter freiem Himmel, kein Dach über sich als das rauschende Laub des Waldes, den Spuren des Wildes folgend, dem Gesang der Vögel lauschend; der Schütze, der nie sein Ziel verfehlt, dessen scharfem Blick und sicherm Arm auch das Unglaubliche gelingt; der starke, furchtlose Mann, voll Vertrauen in die eigene Kraft und Gewandtheit; der Edelmüthige, der Schwachen und Unglücklichen, unschuldig Verfolgten gerne mit Rath und Hülfe beispringt und den Frauen stets zu ritterlichem Dienst bereit ist; der treue und opferwillige Führer,

der Alles daran setzt, einen seiner Genossen aus der Noth zu befreien; der schwärmerische Verehrer der h. Jungfrau; der Feind hartherziger Kaufleute, reicher Prälaten und Mönche und der gefürchtete Gegner der Sheriffs und der Wildhüter, was sich mit Ehrfurcht und Pietät vor dem König bei ihm recht wohl verträgt. Robin Hood ist ein Geächteter, ohne daß die Sage sich Mühe gegeben hätte, diese Situation zu motiviren, er ist ein Wilddieb, ja ein Räuber. Die wesentlichsten Züge seiner Gestalt finden sich in ideal gezeichneten Banditencharakteren überall vor. Einzig aber ist in dem englischen Volkshelden die Steigerung sowohl der derben wie der zarteren Elemente seines Wesens, und vor allem jene Beimischung von Humor und urwüchsigem Behagen an Welt und Leben, welche der ihn feiernden Dichtung ihren stärksten Reiz verleiht. Wie ein Fürst lebt Robin in der Wildniß, umringt von einer Schaar trefflich bekleideter und bewaffneter Bogenschützen, die jeden Augenblick bereit sind, auf ihres Herrn Wink zu erscheinen, ihm zu Hülfe zu eilen, sobald er sein Horn ertönen läßt. Ein Hauch von arkadischem Wohlgefühl durchzieht die ihn umgebende Atmosphäre, die doch nichts Erschlaffendes an sich hat, jede Verzärtelung und jede Künstelei ausschließt. Hierin liegt der mehr geahnte als erkannte Zauber, den diese Dichtungen Jahrhunderte lang auf das englische Gemüth ausgeübt haben.

Erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts begegnet uns ein directes Zeugniß für die Existenz der Robin-Hood-Dichtung.*) Doch war ein Bedürfniß, diese Dichtung schriftlich zu fixiren, auch damals noch nicht vorhanden, und wenn ja ein Lied des Cyclus in jener Zeit aufgezeichnet wurde, so ist das Document uns verloren gegangen.

Deutlich läßt sich dagegen schon im vierzehnten Jahrhundert die Wirkung dieser oder doch verwandter Dichtungskreise auf die Poesie der Spielleute beobachten. Es empfiehlt sich, den äußeren Schicksalen dieses Standes hier einige Worte zu widmen.

*) In Piers Plowman B. V, 402 (C. VIII, 11) sagt Sloth (Trägheit): „Ich kann Reime von Robin Hood und Randolf, Graf von Chester, jedoch weder von unserm Heiland noch von unsrer lieben Frau auch nur das kleinste Gedicht.“ Ueber Randolf vgl. unten Buch V, Cap. 14.

Einzelne aus der Reihe der englischen „Sager" und „Harfner" gelangten im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts an adeligen und bischöflichen Höfen und schließlich auch am königlichen Hofe zu einer ähnlichen Stellung, wie sie vor ihnen die anglonormannischen „Menestrels" und, glänzender, im englischen Alterthum die „Scopas" eingenommen hatten. Erscheinungen wie das Aufblühen einer allitterirenden Romandichtung im westlichen England dürften mit jener Hebung des einheimischen Spielmannsstandes in Zusammenhang stehen. Sowenig jedoch der altenglische „Scop" von dem „Gleoman" sich strenge sondern läßt, sowenig der höfische Sager oder Sänger des vierzehnten Jahrhunderts von dem volksthümlichen. War der erste vornehmer als der zweite, so fehlte es zwischen Beider Stellungen nicht an vermittelnden Stufen; war jener seßhafter als dieser, so ergriff doch auch ihn oft der Wandertrieb. So wurden z. B. manche Klöster nicht nur von fahrenden Spielleuten volksthümlicher Art, sondern gelegentlich auch von solchen, die im Dienste des Königs oder eines Bischofs standen, besucht; mochten die willkommnen Gäste nun durch eine Episode aus Guy von Warwick oder durch irgend eine Legende das Herz der frommen Brüder erfreuen. Der Titel „Minstrel" ging sowohl auf die geringeren als auf die vornehmeren Mitglieder des Standes über und wechselt für beide mit anderen, älteren Bezeichnungen.

Der Ausbildung einer streng abgesonderten höfischen Minstrelklasse waren die Zeitverhältnisse ungünstig. Kaum war die einheimische Poesie im mittelalterlichen Sinne zu höheren Ehren gelangt, als am Königshof, mitten in dem Concert französischer Modedichtung, Chaucer seine Stimme vernehmen und in seiner Kunst die Morgenröthe eines neuen Tags erglänzen ließ, vor dem der Stern der Minstrels erbleichte. In die Spuren des Dichters, der zuerst großes Genie und umfassende Belesenheit mit tiefer Menschenkenntniß und der feinen Bildung des Weltmanns vereinigte, traten dann Geister von kleinerer Art, in denen Schulgelehrsamkeit, moralische und didaktische Tendenz mit entschieden litterarischen Aspirationen sich verbanden, und deren Blick, wenn auch viel weniger klar als der des Meisters, doch wie dieser bewundernd auf die großen Dichter des klassischen Alterthums gerichtet war.

Die Blüthezeit der englischen Minstrels war von kurzer Dauer und fiel zusammen mit unzweideutigen Vorzeichen der Auflösung der mittelalterlich ritterlichen Gesellschaft. Kein Wunder, wenn in der Spielmannsdichtung auch des vierzehnten Jahrhunderts das volksthümliche Element entschieden überwiegt; wenn auch höfische Minstrels epische Gedichte nicht bloß sagen, sondern auch singen; wenn die strophische Form in der Romanpoesie immer mehr um sich greift und sogar wieder in die Legende eindringt.

Wir sehen neben der noch immer herrschenden Schweifreimstanze andere Strophenformen sporadisch auftauchen. Als eine Folge directer Einwirkung der Volkspoesie gibt es sich zu erkennen, wenn ein Theil des Romans von Sir Ferumbras, von dem an einem anderen Ort noch kurz zu reden sein wird, in Strophen aus zwei Langzeilen, die durch den Mittelreim in vier Kurzzeilen verwandelt sind, gedichtet ist.

Denn das älteste und in England populärste Metrum der Volksballade ist ein Vers, dessen erstes Glied vier, das andere drei Hebungen zählt. Zwei solcher Langzeilen bilden gewöhnlich die Strophe, welche von der in Sir Ferumbras zur Verwendung kommenden wesentlich nur durch die Abwesenheit des Mittelreims sich unterscheidet.*)

Aber auch der Stoffkreis der Volksdichtung blieb von den Minstrels nicht unberührt.

Manche Anklänge an die Sage von Robin Hood hat die Geschichte von Gamelyn, dem jungen Rittersohn von gutmüthiger Art und gewaltiger Körperkraft, den der Streit mit seinem tyrannischen, treulosen ältesten Bruder auch mit den Mönchen und mit den Dienern der öffentlichen Gewalt in Conflict bringt. Gezwungen in den Wald zu fliehen, trifft er auf eine Schaar Geächteter, denen er sich anschließt, die ihn zu ihrem König erkiesen. So führt er dann eine Weile ganz das Leben eines Robin Hood, ohne es freilich lange fortzusetzen. Denn der Schluß der Erzählung läßt

*) Der Mittelreim konnte dem Dichter jener Ferumbrasstrophen aus naheſtehenden Formen der Legendendichtung oder Werken wie Robert Mannings Chronik geläufig sein.

den Helden vom König begnadigen und zum Aufseher seiner Forste ernennen.

In der Form einer Novelle in paarweise reimenden Langzeilen bildet die Geschichte von Gamelyn ein frisches, anziehendes Product der Spielmannsdichtung, das im östlichen Mittelland und zwar unweit Londons entstanden sein muß. Die Sprache ist der Chaucers sehr ähnlich, so sehr auch Ton, Stil und Versification von seiner Weise abstechen. Wie es scheint, hat der Dichter der Canterbury-Geschichten selber das Gedicht dem Manuscript seines ersten Fragments angefügt — vermuthlich in der Absicht, es für seinen Yeoman umzuarbeiten, der an dieser Stelle für den Koch eintreten sollte.

XV.

Das letzte Decennium des vierzehnten Jahrhunderts — die Zeit, welche die Canterbury-Geschichten entstehen und wachsen sah — förderte bei Chaucer noch manche andere litterarische Arbeiten und Entwürfe zu Tage. Die wichtigeren darunter haben eine mehr oder weniger deutliche Beziehung zu dem Hauptwerk, dessen Fortschreiten sie übrigens nothwendigerweise hemmten. Im J. 1391 unternahm der Dichter zur Einführung seines Sohnes Ludwig in eine von ihm selber eifrigst gepflegte Wissenschaft eine englische Abhandlung über den Gebrauch des Astrolabiums. Solche Beschäftigung erklärt uns zur Genüge die Genauigkeit der astronomischen Angaben, mittelst deren Chaucer die Zeit der Handlung für sein großes Gedicht festsetzte. Aber auch an sonstigen poetischen Plänen fehlte es nicht. Aus den Eingangsworten des Rechtsgelehrten der Canterbury-Geschichten sehen wir, daß den Dichter damals lebhaft die Idee beschäftigte, seine Legende von guten Frauen fortzusetzen. Vielleicht noch vor Vollendung der Erzählung des Ritters begann er das Gedicht von Anelida und Arcita, das zu jener in einem höchst merkwürdigen Verhältniß steht. Auch hier werden wir in das griechische Heldenzeitalter, wie Boccaz in seiner Teseide es geschildert, eingeführt: die Namen Theseus, Hippolyta, Emilia rauschen an uns vorüber; dann werden wir nach Theben versetzt, wo seit dem Ausgang des Kriegs gegen die Sieben der

alte Kreon ein tyranniſches Regiment führt. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß Chaucer die Eingangsſtrophen der neuen Dichtung einfach der älteren, ſtrophiſchen Redaction ſeines „Palamon und Arcita" entnommen hat. Von da ab jedoch ändert ſich das Bild gänzlich. Anelida, die jugendlich ſchöne Königin von „Ermonya" oder „Armonya", wird eingeführt. Wie andere Edle der Umgegend, hat ſie ihren Wohnſitz in der Stadt Theben genommen, wo nun der junge, dem Blut der thebaniſchen Könige entſproſſene Ritter Arcita ſich in ſie verliebt und ihr den Hof macht. Während Stand und Name des Liebhabers an den Freund des Palamon erinnern, iſt ſein Charakter von ganz anderer Beſchaffenheit. Dieſer Arcita iſt eine Art Don Juan, des einmal erreichten Glückes bald überdrüſſig, nach neuem Reize lüſtern. Großer Anſtrengung bedarf es für ihn, das Herz der jungen Königin zu gewinnen. Nachdem er ſie ſich ganz zu eigen gemacht, auf's feſteſte an ſich gekettet hat, verläßt er ſie um einer Coquette willen, die ihn beſſer zu behandeln verſteht, die ihn kurz hält und tyranniſirt. Die arme Anelida ſieht ſich von dem Gipfel des Glücks in das ödeſte Elend geſchleudert; nur ein Reſt von Hoffnung auf die Wiederkehr des Ungetreuen hilft ihr mühſam das Daſein friſten. In einer rührenden „Klage", die ſie — ähnlich den Heldinnen Ovids — aufſchreibt und Arcita überſendet, ſtrömt ſie ihre Leiden, ihre Verzweiflung, ihre Hoffnung aus. Wie die Dichtung vorliegt, ſcheint dieſe Klage Zweck und Ziel des Ganzen zu bilden, und ſo haben manche Abſchreiber und Leſer die Sache aufgefaßt. Schwerlich jedoch lag es von vornherein in des Dichters Plan, die im Eingang der Erzählung geknüpften Fäden ſobald wieder fallen zu laſſen. Auch folgt der Klage Anelidas in einzelnen Handſchriften noch eine erzählende Strophe, welche die Heldin den Tempel des Mars betreten läßt. Es iſt alſo klar, daß Chaucer urſprünglich die Handlung weiter fortzuführen gedachte; wie er ſie jedoch zu entwickeln beabſichtigte, iſt ein Geheimniß. Die ganze Anlage des Gedichts hat etwas Räthſelhaftes, wie der Charakter der Erzählung etwas abſtract gehalten, mehr rhetoriſch ſchildernd als epiſch darſtellend iſt. Man darf aber wohl vermuthen, daß ein Drama des wirklichen Lebens, aus der ihn umgebenden Welt, Chaucer die Anregung dazu gab, dieſes

Gegenstück zur Geschichte des treuen und unglücklichen Arcita der Teseide zu schreiben.

„Anelida und Arcita" blieb unvollendet, ähnlich wie die Erzählung des Junkers, die in nicht viel spätere Zeit fallen dürfte und zum Theil dasselbe Motiv behandelt. Unvollendet blieb auch die astronomische Abhandlung. Die Legende von guten Frauen fand keine Fortsetzung, trotzdem der Dichter einen Anlauf dazu nahm, der eine bedeutungsvolle Umgestaltung des Prologs zur Folge hatte.*) Der Plan der Canterbury-Wallfahrt wurde auch in der Einschränkung, die er erfahren, nicht einmal zur Hälfte ausgeführt.

Die verschiedenen Entwürfe, welche Chaucers regsamen Geist abwechselnd beschäftigten, machten sich gegenseitig den Platz streitig. Störend wirkten manchmal unerfreuliche Ereignisse der Zeitgeschichte ein. Auch blieben dem, trotz aller Lebensfrische, allmählich alternden Dichter persönliche Erlebnisse von aufregender oder niederdrückender Wirkung nicht erspart, die einen behaglich gleichmäßigen Fortgang seiner Arbeiten durchkreuzen mußten. Von diesen Erlebnissen reflectiren sich manche, wenn auch nicht immer mit der erwünschten Klarheit, in seiner Lyrik; während seine Theilnahme an politischen Dingen nur ein einziges Mal schüchtern darin zu Worte kommt.

Nur wenig Lyrisches von Chaucers Hand ist uns erhalten, und wenn wir die Liebeslieder seiner Jugend ausnehmen, deren Verlust wir beklagen, so dürfte er auf diesem Gebiet überhaupt nicht viel und kaum Etwas von wahrhaft großer Bedeutung producirt haben.

Es fehlte dem Dichter keineswegs an lyrischer Stimmung, wie schöne Stellen im Troilus und anderswo bezeugen können; doch ging ihm der eigentliche Beruf für lyrische Kunst ab. Seine Stärke lag auf anderen Gebieten, und da er in epischer Darstellung sich das Recht des Mitdreinredens wahrte, empfand er weniger das Bedürfniß, für das, was ihn im Innersten bewegte, nach besonderen Ausdrucksformen zu suchen. Sein Bestes gibt er uns oft beiläufig, ein andermal in verhüllter Form: in allegorischer Erzählung oder in lebendigen Gestalten, denen er seine eigenen Gedanken und Empfindungen leiht. Während er in der Epik im Anschluß an

*) Vgl. Anhang.

die Italiener schließlich seine eigene, echt englische Weise erreichte, blieb er in der Lyrik an traditionell französischen Schablonen haften; und diese legten seinem Genius Fesseln an. Ein hervorragender Charakterzug an Chaucers Dichtung ist ihre Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit. Er schreibt gerade, wie es ihm um's Herz ist, will nie etwas Anderes scheinen, als er im Augenblick wirklich ist. Fühlt er sich zum Reden aufgelegt, so ergeht er sich in die Breite; manchmal aber gelingt es ihm, in Einem Zug ein sprechendes Bild zu vollenden, und mittelst des einfachsten, ja alltäglichsten Ausdrucks trifft er oft den Nagel auf den Kopf. In diesen lyrischen Kunstformen ist seine Freiheit beschränkt: er darf weder aufhören noch fortfahren, wo es ihm gefällt, und wo er von der Leber weg reden möchte, muß er sich um conventionelle Umschreibungen bemühen.

Ganz besonders gilt dies von der Ballade mit ihren drei durchgereimten Strophen und ihrem Refrain. Sie war gleichwohl nicht nur in ihrer Heimath, Frankreich, sondern auch in England recht beliebt. Gower, der sich schon früher in dieser Gattung versucht, kehrte von Zeit zu Zeit immer wieder zu ihr zurück. So hatte er im Anschluß an seine Confessio amantis eine Art Spiegel für Eheleute oder, wie er es ausdrückt, für „vermählte Liebende" in achtzehn französischen Balladen verfaßt.*) Der damalige Meister des Genres aber war der Franzose Eustache Deschamps, ein bedeutendes Formtalent, dessen Gedichte manchmal Geist, recht oft gesunden Menschenverstand, doch sehr selten Poesie verrathen. Chaucer war mit Deschamps wohl bekannt; der französische Dichter sandte ihm von seinen Werken zu, widmete ihm ein schmeichelhaftes Gedicht, in dem er ihn als den großen Uebersetzer feiert und u. a. zur Uebertragung des Rosenromans beglückwünscht. Vielleicht hoffte er, Meister Geoffrey würde auch ihn übersetzen. Dies ist nun zwar, wie es scheint, nicht geschehen. Wohl aber hat Deschamps auf Chaucers Balladendichtung mit ihrem moralisch sentenziösen Charakter entschieden eingewirkt. Die älteste erhaltene Ballade des

*) Vgl. Anhang. Den betreffenden Balladen fehlt regelmäßig das Geleit; am Schluß der ganzen Sammlung steht eine selbständige Strophe.

englischen Dichters findet sich im Prolog zu Cupidos Heiligenlegende; die übrigen gehören dem letzten Decennium seines Lebens an.

Freier bewegt sich Chaucer im poetischen Sendschreiben, dem Envoy, wo ihn der Reimzwang weniger beengt und er sich auch auf breiterem Raum aussprechen darf. Nur das Princip, das seine ganze Lyrik beherrscht, beobachtet er auch hier: die Zahl der Strophen muß durch drei theilbar sein.*) Der Dichter scheint sich übrigens nicht oft in diesem Genre versucht zu haben: nur zwei solcher Sendschreiben sind uns erhalten.**)

Der „Klage" pflegt Chaucer eine Erzählung voran zu schicken, so in der Compleynte to Pite, der Compleynte of Mars, wo der epische Theil entschieden bedeutender ist als der lyrische. Die „Anelida" gesellt sich in ihrer fragmentarischen Gestalt gleichfalls dieser Gattung zu. Hier fehlt es der Klage nicht an Zügen, die tiefe Empfindung und scharfe Beobachtung verrathen, während der Dichter die rhythmische Form breiter und kunstvoller als gewöhnlich auszugestalten sucht.

Aus seiner späteren Zeit ist uns nur noch Ein Lied dieser Art überliefert: die Klage der Venus — ohne epischen Eingang, die Nachbildung eines französischen Originals, bestellte Arbeit von geringem Werth und wenig erfreulicher Wirkung. Das Poem ist in gewisser Weise eine Fortsetzung der Klage des Mars. Wenigstens soll der Verfasser des Originals bei der Schilderung der Liebe und Eifersucht der Venus die Isabella von York im Sinne gehabt und gar für sie geschrieben haben.***) Der Dichter war ein savoyischer Ritter, Oto von Granson, dessen Name schon in den siebziger Jahren des Jahrhunderts in englischen Urkunden auftaucht, und der in den neunziger Jahren dauernd in den Dienst Richards II. trat. Chaucers Uebertragung fällt etwa in das Jahr 1394. In

*) Hierbei ist die Strophe, welche das Envoy im engern Sinne, das „Geleit" bildet, nicht mitzuzählen. Auch an der Ballade, deren Form es übrigens nicht wesentlich ist, umfaßt das Geleit bei englischen Dichtern nicht selten den Umfang einer Strophe.

**) Wenn man nicht die Einzelstrophe an den Schreiber Adam, der den Boez und den Troilus liederlich abgeschrieben hatte, hieher rechnen will.

***) Vgl. Anhang.

einem Geleit entschuldigt der Uebersetzer das Unvollkommene seiner Arbeit mit der Schwierigkeit der Aufgabe, der Seltenheit des Reims im Englischen und mit seinem eigenen Alter.

Chaucers Balladen und Envoys sind wenigstens spontane Aeußerungen seiner Stimmung und als solche von Werth. Das „Sendschreiben an Bukton" führt uns in die Zeit heiterer Laune, übermüthiger Satire, während deren die „Frau von Bath" entstand. Meister Bukton, einer von Chaucers Freunden, hatte den lebhaften Wunsch, sich zu verheirathen. Seinen Eifer abzukühlen, übersendet ihm der Dichter die Selbstbekenntnisse jener würdigen Dame und verfehlt nicht, in der begleitenden Epistel seine Warnungen in directer Form zu wiederholen: „Ich wage es nicht, Böses von der Ehe zu schreiben, daß ich nicht etwa selber in solche Narrheit zurückfalle. Ich will nicht sagen, daß es die Kette Satans ist, an der er immerfort nagt; aber soviel wage ich zu behaupten: wäre er seiner Qual entronnen, mit seinem Willen würde er nimmer gefesselt. Der vernarrte Thor aber, der lieber zum zweiten Mal gekettet sein mag, statt aus dem Gefängniß heraus zu kriechen — Gott lasse ihn nie aus seinem Elend los, und wenn er Thränen vergießt, möge Niemand ihn bedauern." Und zum Schluß: „Gott verleihe dir in Freiheit zu leben; denn gar hart ist das Loos des Sklaven."

Einen ganz anderen Charakter hat das Gedicht „Fortuna". Chaucer hatte die unbarmherzige Laune der wankelmüthigen Göttin zu seinem Schaden erfahren. Jene Stelle, zu der König Richard ihn im Juli 1389 berufen, hatte er — vor dem 16. September 1391 — wieder verloren. Er sah sich ohne Amt und ohne Brod, und von manchen Freunden, die nur den Abglanz der königlichen Gnade an ihm geschätzt, verlassen. Doch dieser Schicksalsschlag fand den Dichter nicht wehrlos wie jener frühere, der ihn fünf Jahre vorher mit der ganzen Wucht der Neuheit getroffen und andere, nicht minder empfindliche Schläge im Gefolge gehabt hatte. Er brauchte jetzt weniger Zeit sich zu fassen, und wenn er damals in religiöser Betrachtung Trost gefunden, so half er sich jetzt mit philosophischer Resignation. Er erinnerte sich der weisen Lehren seines Boetius, den er in besseren Tagen in englische Prosa gebracht, dem er darauf die

Schilderung des goldenen Zeitalters mit seiner Einfachheit, seiner Bedürfnißlosigkeit, seinem friedlichen Glück, poetisch nachgebildet hatte. Jetzt borgte er von dem Philosophen Waffen für den Kampf mit dem Geschick. Als ein durch die Schule des Lebens gestählter Mann freut er sich, im Spiegel der Fortuna Freund und Feind unterscheiden gelernt zu haben. Er sagt ihr, ihre Härte vermöge Nichts gegen denjenigen, der die Herrschaft über sich selbst übe, seine Hülfe liege in der Genügsamkeit; und mit dürren Worten fordert er die Macht der falschen Göttin heraus. Und Fortuna selber legt er Worte in den Mund, welche die Aufregung des sie Anklagenden beschwichtigen sollen. Sie erinnert ihn an die königliche Freiheit, die ihr Wesen ausmache, mit der sie ihre Gaben nach Belieben vertheile und zurückziehe, und so gelangt der Dialog — der sich in drei Balladen entwickelt — schließlich zu dem Punkt, wo das Glück als die Ausführerin der Befehle einer gerechten Vorsehung sich enthüllt, wo gegenüber der nothwendig rastlosen Beweglichkeit der Welt die sichere Ruhe des Himmels im rechten Lichte erscheint. Aber auch die Hoffnung auf bessere irdische Tage bleibt dem Dichter offen. „Noch hält dein Anker," sagt ihm Fortuna, „und noch kannst du da landen, wo Güte den Schlüssel zu meinem Schatze führt: und auch lebt dir dein bester Freund noch." Und im Geleite bittet die Göttin zwei oder drei „Fürsten", dem Kläger zu helfen oder wenigstens bei seinem „besten Freund" sich für ihn zu verwenden.

Wer jener „beste Freund" auch gewesen sein mag, für die nächste Zeit scheint er ihm nicht geholfen zu haben. Noch im Spätherbst 1393 finden wir den Dichter in wenig erfreulichen Verhältnissen, fern vom Hofe, einer handschriftlichen Glosse nach zu Greenwich, einsam, vergessen. Um jene Zeit war der Chaucer befreundete und ihm zuweilen auf den Parnaß nachstrebende Heinrich Scogan bei den Majestäten gut angeschrieben. Er lebte in ihrer Nähe zu Windsor oder — wie Chaucer es ausdrückt — er „kniete an dem Quell des Stromes der Gnade, der Ehre, der Würde." An ihn wandte sich Meister Geoffrey mit der Bitte, seiner — wo es nützlich sein möchte — zu gedenken. Die Epistel, die so abschließt, scheint im besten Humor geschrieben und ist voll Scherz. Man sieht, wie

der Dichter gelernt hatte, sich melancholische Anwandlungen ferne zu halten. Anknüpfend an gewaltige Regengüsse, Wolkenbrüche, die England im October jenes Jahres heimsuchten, deutet er diese als Thränen der Venus, welche über eine lästerliche Aeußerung Scogans empört sei. Er fürchtet die Rache Cupidos, die alle wohlbeleibten Greise treffen könne, indem er dabei die ernste Miene eines Mannes annimmt, der mit jeder Art von Scherz und auch mit dem Versemachen abgeschlossen hat. Im Geleit kommt er dann zu seinem eigentlichen Zweck.

Dieses Sendschreiben dürfte nicht erfolglos geblieben sein; vielleicht brachte es der Königin den heiteren Dichter in frische, willkommene Erinnerung. Jedesfalls nahm sich der König einige Monate später ein wenig seiner an; am 28. Februar bewilligte er ihm eine Jahresrente von zwanzig Pfund.

Während Richard dem alternden Chaucer seine Gunst wieder zuwenden zu wollen schien, war seine eigene Popularität in rascher Abnahme begriffen. Noch hatte er die Maske der Versöhnlichkeit und Mäßigung nicht abgeworfen, noch keinen entscheidenden Schritt zur Befriedigung tief verhaltener Rachsucht und Herrscherwillkür gethan. Aber schon zeigte sich deutlich, daß er der Dienste alter Anhänger und Helfershelfer nicht vergessen; wo sich eine Gelegenheit fand, sie oder ihre Angehörigen zu belohnen, für erlittene Verfolgung zu entschädigen, wurde sie begierig ergriffen. Und auch die gewaltthätige Art des Königs hatte sich in einem vom Zaun gebrochenen Conflict mit der Londoner City offenbart, der dann allerdings — wesentlich durch die Vermittlung der Königin — bald wieder ausgeglichen wurde.

Bereits i. J. 1393 fühlten sich manche gute Patrioten dem König entfremdet. Damals richtete Langland in der dritten Version seines Piers Plowman Worte ernster Mahnung und scharfer Rüge an Richard. Gower, der seine im königlichen Auftrag unternommene Confessio amantis vor nicht langer Zeit vollendet hatte, verwarf nunmehr den Eingang und den Schluß seiner Dichtung mit ihrer loyalen Widmung, den an die höchste Adresse gerichteten Lobsprüchen und Aeußerungen der Hoffnung. Eine neue Auflage seines Werks widmete er dem Sohn Johanns von Gent, Heinrich Grafen Derby,

auf den Viele erwartungsvoll ihre Augen zu richten begannen; Heinrich von Lancaster wird jetzt von dem moralischen Poeten als das Musterbild ritterlicher Tugend proclamirt und mit Lob überschüttet. Bei der Veränderung des Schlusses ließ Gower zugleich einen schmeichelhaften Gruß weg, den in der ersten Auflage Venus ihm für ihren Jünger und Dichter Chaucer mitgab, — dies gewiß nicht aus politischen, sondern aus persönlichen Gründen. Der Graf Derby erkannte die Widmung der Confessio dadurch an, daß er dem Verfasser eine Halskette verlieh.

Am 7. Juni 1394 starb Anna von Böhmen, und mit ihr verlor Chaucer eine edle Gönnerin, Richard II. aber seinen guten Genius. Der Schmerz des Königs war ungeheuer und äußerte sich in rührend großartiger Weise. Als er sich aber im Laufe der Zeit und in Folge der Zerstreuungen eines Zugs nach Irland gelegt hatte, beschloß Richard sich zum zweiten Male zu verheirathen und warb um die Hand der dem Kindesalter noch nicht entwachsenen Isabella, Karls VI. von Frankreich Tochter. Der Ehevertrag wurde am 9. März 1396 zu Paris ratificirt; am 7. Januar 1397 fand in Westminster die Krönung der neunjährigen Königin statt.

Jene Verbindung war in mehr als einer Hinsicht verhängnißvoll. Alter Parteihader und schlummerndes Mißtrauen in die Absichten des Königs wurden durch sie neubelebt. Der Herzog von Gloceſter, der sich der Heirath aus aller Macht widersetzt hatte, nahm von ihr Anlaß, den Franzosen und auch seinem königlichen Neffen gegenüber seine schroffsten Seiten herauszukehren. Auf's heftigste wurden die schlimmen Leidenschaften Richards dadurch angestachelt, und bald begann der Monarch zu zeigen, daß die Befürchtungen, welche Manche an seine Vermählung knüpften, nicht unberechtigt waren. Auf das französische Bündniß gestützt, arbeitete er mit gedoppeltem Eifer daran, sich willfährige Beamte und ein folgsames Unterhaus zu schaffen, und trat Schritt für Schritt aus der lange beobachteten Zurückhaltung heraus, überließ sich immer entschiedener seinen tyrannischen Gelüsten und seiner Rachbegierde.

Der Herzog von Gloceſter, die Grafen von Arundel und Warwick wurden verhaftet und auf Grund längst verjährter Handlungen, im Widerspruch mit dem früher verkündeten Pardon,

des Hochverraths angeklagt. Arundel wurde hingerichtet; Gloceſter ſtarb in Calais, wohin man ihn geſchleppt, von Mörderhand. Der Erzbiſchof Thomas von Canterbury wurde in die Verbannung geſchickt. Die Maßregeln aus den Jahren 1386 und 1387 wurden umgeſtoßen, ſchließlich alle auf dem Parlament des Herzogs von Gloceſter zu Stande gekommenen Beſchlüſſe und Geſetze widerrufen, dagegen den neuen Beſchlüſſen, welche der Willkürherrſchaft des Königs Thür und Thor öffneten, eine für alle Zukunft bei Strafe des Hochverraths bindende Kraft zugeſprochen. Die Servilität des Parlaments ging ſo weit, daß es bei ſeiner Entlaſſung thatſächlich abdankte, indem es einem aus ergebenen Anhängern des Monarchen gewählten Ausſchuß ganz neue, unerhörte Vollmacht verlieh.

Inzwiſchen hatte die Ueppigkeit und die Verſchwendung bei Hofe einen beſorgnißerregenden Grad erreicht; der Uebermuth der jugendlichen Rathgeber und Günſtlinge Richards wuchs von Tag zu Tag; das Volk ſeufzte unter der Laſt drückender Steuern.

Traurig ſah die Gegenwart, finſter die Zukunft aus; das Schlimmſte war der Mangel an Widerſtandskraft, an Charakterfeſtigkeit im Parlament, in den Reihen des Adels. Wohinaus ſollte es mit der Unſicherheit geſetzlicher Zuſtände, wenn ernſte Männer vom höchſten Rang in ihren Meinungen zu ſchwanken ſchienen wie ein Rohr? In ſolcher Lage mochte auch Chaucer ſich aus ſeiner beſchaulichen Ruhe aufgeſchreckt fühlen. Um dieſe Zeit, etwa im Anfang d. J. 1398, entſtand wohl ſeine Ballade „Beſtändigkeit.“ Tief beklagt er darin den Untergang der alten Charakterfeſtigkeit, der alten Treue, die Herrſchaft der Willkür, des Parteigeiſtes, der Grauſamkeit, und gelangt bis zur Aeußerung: „Wahrheit wird unterdrückt, Vernunft gilt einer Fabel gleich, Tugend übt jetzt keine Gewalt, Mitleid iſt verbannt, kein Menſch kennt Erbarmen, Begierde hat die Urtheilskraft geblendet...“ Und in einem Geleit an König Richard ermahnt er dieſen dringend: „Fürſt, ſtrebe nach Ehre, liebe dein Volk und haſſe Erpreſſung; dulde Nichts in deinem Reiche, das deiner Krone zum Vorwurf gereichen kann; entblöße das Schwert der Züchtigung, das du führſt; fürchte Gott, übe das Geſetz, liebe Wahrheit und Tugend, und vermähle dein Volk wiederum der Beſtändigkeit.“

Wohlgemeinte Rathschläge, die jedoch geringen Eindruck gemacht haben werden, die wohl gar als Mahnung aufgefaßt wurden, auf der betretenen Bahn fortzuschreiten, die letzte Regung einer Opposition zu unterdrücken, die Autokratie für die Dauer zu befestigen. Deutlicher aber, als er gethan, konnte Chaucer sich nicht aussprechen. Wie hätte der arme Poet es wagen dürfen, mit unverhüllt persönlicher Rüge einem Fürsten entgegenzutreten, vor dessen Launen die ersten Magnaten des Reiches zitterten? Er, der Abhängige, der nur durch die königliche Gnade einigermaßen über Wasser gehalten wurde. Gerade damals erreichten seine Verlegenheiten, wohl alle wesentlich in seiner finanziellen Lage wurzelnd, ihren Gipfel. Um Ostern drohte ihm gerichtliche Verfolgung. Er war vom König zur Besorgung verschiedener Aufträge im Lande ausersehen und wagte es aus Furcht vor Gegnern und Gläubigern nicht, sich von der Stelle zu rühren. Auch in dieser Bedrängniß aber verließ ihn der Humor nicht. Er sang in Balladenform seine leere Börse an:*)

Dir, Börse mein, sonst Keinem auf der Welt,
Klag' ich mein Leid, dir werf' ich mich zu Füßen.
Mich grämt's, daß du den Sinn auf Nichts gestellt;
Kannst du zu wuchtigem Ernst dich nicht entschließen,
So soll zu leben fürder mich verdrießen.
Drum ruf' ich deiner Gnade flehend zu:
Sei wieder schwer, sonst lockt mich Grabesruh'!

Laß heute mir, bevor das Dunkel fällt,
Aus deinem holden Klange Trost entsprießen.
Zeig' deine Farbe mir, die, goldverhellt,
Gleichwie die Sonn' ein Lichtmeer läßt entfließen.
Du kannst mir Leben, Kraft in's Herz mir gießen.
Geselligkeit, Behagen schaffst nur du —
Sei wieder schwer, sonst lockt mich Grabesruh'!

Nun, Börse, die ich unter'm Himmelszelt
Als Lebenslicht, Erlöserin darf grüßen,
Hilf mir zur Stadt hinaus, die fest mich hält!
Da du mir keine Schätze willst verschließen.
Kahl bin ich wie ein Mönch; was soll ich büßen?
Doch flehe ich deiner Milde immerzu:
Sei wieder schwer, sonst lockt mich Grabesruh'!

*) Vgl. Anhang.

Ohne Zweifel — die Ueberlieferung bestätigt es — sorgte der Dichter dafür, daß dieser Erguß König Richard zu Gesichte kam, der ihm denn auch, wenn nicht mit Geld, so doch auf andere Weise sich hülfreich erwies. Am 4. Mai verlieh er Chaucer ein Patent, daß ihn sammt seinen Dienstmannen und Eigenthum in den besonderen Schutz des Königs stellte, ihn vor jeder Verfolgung unter irgend einer Anklage, „es sei denn sie wäre verknüpft mit Land", auf die Dauer von zwei Jahren sicherte.

Chaucer konnte sich wieder frei im Lande bewegen. Der Sohn des Johann von Gent und der Blanche aber mußte um dieselbe Zeit den vaterländischen Boden verlassen. Lange hatte Richard Heinrich von Lancaster so gut wie seinen Vater, wie seinen Oheim von York, wie seinen Vetter Rutland, mit Gunstbezeugungen überhäuft. Am 29. September 1397 hatte er ihn zum Herzog von Hereford gemacht. Aber der neue Herzog fühlte sich im Herzen nicht sicher unter einem König, der gezeigt hatte, daß er — ein Meister in der Verstellung — weder durch Länge der Zeit noch durch geschworene Verträge noch durch die Bande des Bluts sich abhalten ließ, auf Befriedigung alten Grolls zu sinnen. Und König Richard blickte seinerseits mit Argwohn auf seinen hochstrebenden Vetter, an dessen Fersen sich die Volksgunst hing. Ein Streit zwischen Hereford und dem am gleichen Tage mit ihm zum Herzog erhöhten Norfolk, ein Streit, der schließlich nur aus der Unsicherheit und dem schleichenden Mißtrauen jener Tage hervorgegangen war und der (am 28. April 1398) mit den Waffen ausgefochten werden sollte, gab dem König willkommenen Anlaß, beide Herzöge — Norfolk auf Lebenszeit, Hereford auf zehn Jahre — aus England zu verbannen.

Von da ab schaltete Richard im Gefühl völliger Sicherheit mit unumschränkter Willkür. Keine Schranke und keinen Schutz gab es mehr vor den Gewaltmaßregeln des Königs und seiner über die königliche Unterschrift verfügenden Creaturen. Schwere Steuern, widerrechtliche Strafgelder, Zwangsanleihen, Erpressungen jeder Art mußten den übermäßigen Aufwand des eine ungeheuere Anzahl von Lotterbuben umfassenden königlichen Haushalts bestreiten und zugleich den königlichen Schatz füllen.

Als der alte Herzog von Lancaster am 3. Februar 1399

gestorben war, wurde ein kurz vorher erlassenes Patent, das den verbannten Herzögen gestattete, Erbschaften durch Anwälte anzutreten, ohne weiteres widerrufen, Heinrich von Lancaster das väterliche Erbe vorenthalten. Diese Maßregel brachte den bis zum Rande gefüllten Kelch zum Ueberlaufen. Die Erbitterung gegen Richard, die Popularität Heinrichs stiegen bis zu einer Höhe, wo sie die Gefühle der Loyalität im englischen Volk überwältigten. Und Heinrich selber glaubte die Zeit zum Handeln jetzt gekommen.

Während der verblendete König in Irland zu Felde lag, um rebellische Häuptlinge zu züchtigen und den Tod eines Vetters zu rächen, befand der enterbte Herzog sich zu Schiff auf dem Wege nach England, um sich sein Herzogthum und überdies die Königskrone zu erobern. Lateinische und englische Zeitgedichte spiegeln die Stimmung des Volkes kurz vor und nach Heinrichs Landung ab: die freudig bange Erwartung, das Aufathmen von unleidlichem Druck, das Verlangen nach Sühne, nach Rache an den Ministern des Königs.

Die Entwicklung der Dinge ist bekannt. Uns interessirt wesentlich nur der Eindruck, den Richards Fall auf die bedeutendsten Dichter des Jahrhunderts machte.

Als der erste ließ Langland seine Stimme vernehmen. Der Sänger von Piers Plowman hatte ein langes, ereignißvolles Leben hinter sich. Wie viele Peripetien und Katastrophen in der Politik, in den Geschicken von Groß und Klein hatte er erlebt, wie viele Systemwechsel, welches Schwanken der Meinungen und Anschauungen! Er selber aber war sich all die Jahre hindurch, seit er zuerst prophetisch zu träumen begann, merkwürdig treu geblieben. An dem, was er einmal für wahr und recht erkannt, hatte er festgehalten, vom Wege weiser Mäßigung war er nicht gewichen; trotz der mit dem Alter zunehmenden conservativen Vorsicht, hatte er seine freisinnige Kühnheit nicht eingebüßt. Die Greuel des Bauernaufstandes, der Mißbrauch, der hin und wieder mit dem Namen Peters des Pflügers getrieben wurde, hatten ihn nicht taub gemacht für die nur zu berechtigten Klagen des Volks, nicht irre gemacht an den eigenen Idealen. Die offen liegenden Schäden der Kirche, Corruption und Schisma, hatten ihn dem Wiclifismus nicht in die Arme ge-

trieben; aber auch niemals war er den Lollharden feindlich entgegen getreten, niemals hatte er ihrer gewaltsamen Unterdrückung das Wort geredet. Wiclifitische und socialistische Elemente hatten sich zuweilen unter der Fahne seines Helden vereinigt; er selber war von dieser Fusion unberührt geblieben. Aber auch andere, erfreulichere Spuren seines Wirkens hatte er beobachten können. Auch gemäßigte Anhänger Wiclifs waren in seine Fußstapfen getreten, hatten von ihm gelernt. Dahin gehörte der Dichter von Peters des Pflügers Credo, das vor etwa fünf Jahren zu einer Zeit, wo es heftig unter den Lollharden gährte, entstanden war. Eine bittere, recht scharfe Satire gegen die Bettelorden, aber in echt christlichem Geist gehalten, im Stile und in den Rhythmen Langlands, glücklich erfunden und mit breitem Pinsel ausgeführt, nicht ohne den heiligen Zorn, aber auch nicht ohne einen Zusatz von der Milde und der Vorsicht des Meisters. Energischer und durchgreifender war die Tendenz jener durchsichtigen, halb prophetischen Allegorie von dem Streit zwischen dem Greif, dem Vertreter des Prälaten- und Mönchthums, und dem Pelikan, dem Repräsentanten des echten Christenthums im Sinne Wiclifs. Um Gründe verlegen, ruft der Greif schließlich allerlei Raubvögel herbei, um seinem Gegner den Garaus zu machen; dem Pelikan aber eilt der Phönix zu Hülfe, der die Räuberbrut machtvoll zerstört. Nach dem Phönix, der die Kirche säubern sollte, schaute man noch immer vergeblich aus. Es war aber jetzt der Adler herbeigeflogen — unter diesem heraldischen Bild stellen die Dichter der Zeit Heinrich von Lancaster dar — um im Reiche Ordnung zu stiften.

Die Nachricht von Heinrichs Landung und seinen raschen Erfolgen hatte Langland gewaltig aufgeregt. Durch die Kunde von Richards Gefangennahme wurde er auf's tiefste erschüttert. Befriedigung über den hereingebrochenen Tag der Sühne, der Wiederherstellung rechtlicher Ordnung kämpfte in seinem Busen mit dem Mitgefühl für seinen unglücklichen König, mit seinem Loyalitätssinn. Der Ausgang der schwebenden Sache war ihm dunkel. Er aber hielt den Augenblick für gekommen, König Richard einen Spiegel vorzuhalten, ihm zu zeigen, was er hätte sein können und

was er gewesen, durch welche Fehler und Laster, durch welche Frevel — eigene oder mitverschuldete — er in seine jetzige Lage gerathen war. Die Aufgabe war für ein edles Gemüth eine höchst undankbare; denn an Beschönigung war nicht zu denken, und was kann unerfreulicher sein, als einem Unglücklichen bittere Wahrheiten zu sagen? Die rasche Entwicklung der Begebenheiten machte die Arbeit überflüssig. Der Dichter wurde von den Ereignissen überholt und brach mitten in seiner Darstellung ab. Auch in dem so entstandenen Bruchstück können wir die Einwirkung der sich fortbewegenden Geschichte auf den Dichter entdecken. Die Einsicht der Nothwendigkeit einer Radicalcur wuchs mit der Ueberzeugung, daß sie eintreten werde, bis zur Sicherheit der vollendeten Thatsache. Und die Dichtung an sich kam — wie das unvermeidlich war — je mehr es in die Tiefe der Materie ging, in einen desto entschiedeneren, kräftigeren, kühneren Ton hinein. Um so klarer wurde es Langland, der sich ja nicht als Apologet der Macht aufspielen wollte, daß er nicht weiter schreiben dürfe.

Das Fragment Richard der Unberathene nimmt sich fast wie eine Fortsetzung der Vision von Piers Plowman aus, deren eigenthümliche, wenig energisch gezeichnete Anlage ja mancherlei Art der Erweiterung zuläßt. Nicht minder klar und nicht minder bedeutend als dort tritt uns die Persönlichkeit des Dichters entgegen, der auch seine stilistischen Vorzüge nicht eingebüßt hat. Unter Anwendung zum Theil seltsamer, aber der damaligen Zeit geläufiger Allegorien, nicht ohne die beliebten Vor- und Rückschritte, Wiederholungen und Variationen, entrollt er uns kräftig gezeichnete Bilder von großer Wahrheit und Schärfe der Charakteristik, äußerst lebendig, wenn auch ohne viel Plastik und Perspective, untermischt mit warm empfundenen Mahnungen, überraschenden Apostrophen und Parentheſen, wirkungsvollen Sprüchen, Gedanken voll einfacher Tiefe. Langland nimmt kein Blatt vor den Mund; aber es entspricht seiner Art, daß er den König persönlich soviel als möglich schont, mehr seiner thörichten Verblendung als seiner schnöden Neigungen, mehr des Bösen, das er veranlaßt, als dessen, das er selber verübt, gedenkt. Die ganze originelle Kraft des Satirikers entfaltet sich in der Schilderung vom Gebaren der Höflinge und

Creaturen Richards oder in jener typischen von einem wegen neuer Subsidien zusammenberufenen Parlament. Und die ganze Innigkeit des Dichters spricht aus Stellen wie die, wo er den einstigen Glanz der Krone Richards ausmalt, der Krone, nach der man jetzt vergeblich suche, oder wie die, welche das vom Himmel an den Frevlern vollzogene Gericht ergreifend darstellt.

Weniger zartfühlend als Langland zeigte sich John Gower. Der alte und vielfach kränkelnde Moralprediger war im Lauf der Jahre immer entschiedener in seinem Urtheil und zugleich immer bärbeißiger geworden. Schreiben war ihm zur Gewohnheit geworden, und so hatte er von Zeit zu Zeit immer wieder ein neues Opuskel über alte Themata an's Licht gefördert, hatte in lateinischen Distichen oder leoninischen Hexametern die Sitten des Zeitalters wieder und wieder durchgehechelt, im Allgemeinen oder im Besondern, bald von moraltheologischen, bald von socialen Rubriken ausgehend. Klerus und Orden schonte er so wenig wie früher; doch trat er seit der Confessio amantis, wo er die ersten directen Angriffe auf die Secte machte, den Lollharden mit immer größerer Bitterkeit entgegen. Auf König Richard war er, wie wir gesehen haben, schon lange nicht gut zu sprechen. Seitdem Richard die Maske abgeworfen hatte, seit Glocesters und Arundels Tod, seit des Erzbischofs Thomas, seines großen Gönners, Verbannung hatte Gower sich ganz vom König abgewandt, in dem er fortan, nicht mit Unrecht, den eigentlichen Typus des Tyrannen erblickte. Deutlich genug, wenn auch ohne Namen zu nennen, zeichnete er sein Bild in einem Gedicht, das die Art und Wirksamkeit des schlechten Königs der des guten gegenüberstellt. Dies Poem entstand nicht lange vor dem Eintritt der Krise. Als die Krise vorüber, Heinrich IV. gekrönt, Richard im Kerker gestorben war, sang er nicht nur den neuen König auf Französisch und Lateinisch an, sondern gab auch der ganzen Entrüstung über das verflossene Regiment, die sich in ihm während der letzten Jahre angesammelt hatte, in seiner Dreitheiligen Chronik unverhüllten Ausdruck. Diese Chronik ist ein leidenschaftliches Pamphlet in leoninischen Hexametern. Die Auswahl und Gliederung des Stoffes entspricht Gowers compendiös-systematischer Art und ist diesmal auf starken Effect berechnet. Im

ersten Theil handelt der Dichter von den Begebenheiten der Jahre 1387 und 88, erzählt, wie die edlen Lords Gloceſter, Arundel und Warwick der Mißregierung Richards, ſeinem geſetzwidrigen Treiben ein Ende machten, ſeine damaligen Miniſter und Rathgeber richteten. Dies nennt er opus humanum. Im zweiten Capitel ſchildert er die Rache, welche der König, als er ſeine Opfer durch langdauernde, tiefe Verſtellung in Sicherheit gewiegt, an jenen Lords und Anderen, Gleichgeſinnten nahm: opus Inferni. Der dritte Theil ſtellt die Kataſtrophe, die endliche Beſtrafung der Schuldigen dar: opus divinum. Welches Licht dabei auf Richard und welches auf Heinrich fällt, läßt ſich denken. Allein der Chroniſt begnügt ſich nicht mit der natürlichen Wirkung einer ſtark gefärbten Darſtellung: er ſtellt zum Schluß in pointirter Weiſe die Laſter und Frevel des Einen den Tugenden und Gutthaten des Andern gegenüber. Keine Sprache eignet ſich ſo ſehr zum Ausdruck maßloſen Abſcheus und unbedingter Bewunderung wie das Latein mit ſeiner ſuperlativiſchen Rhetorik, und Gower beutet dieſe Seite des Idioms nach Kräften aus. In ſeinen Epitheten thut er entſchieden zu viel — zumal Richard gegenüber, deſſen tragiſches Geſchick ihn verſöhnlicher hätte ſtimmen ſollen.

Chaucer bewahrte jenem Geſchick gegenüber die Haltung, welche der Lage der Dinge und ſeiner eigenen Stellung einzig angemeſſen war: er ſchwieg. Anderen überließ er es, den König, dem er gedient hatte und für manche Wohlthat verpflichtet war, im Kerker und noch im Grabe zu ſchmähen. Wie hätte er aber anderſeits den Fall des Despoten beklagen ſollen, der Heinrich von Lancaſter verbannt und ſeines Erbes beraubt hatte? Daß der Sohn der Herzogin Blanche den Thron beſtieg, war für den Dichter ohne Frage ein freudiges Ereigniß. Seiner Befriedigung hierüber gab er denn auch einen ſchnellen, jedoch recht gemäßigten Ausdruck; in naiver Weiſe verband er damit eine Bitte an den neuen König, ſich ſeiner anzunehmen. Am 30. September 1399 war Heinrich von Lancaſter zum König gewählt worden. Vielleicht ſchon am folgenden Tag überſandte ihm Chaucer die zur Zeit ſeiner größten Verlegenheit entſtandene Ballade an ſeine leere Börſe, indem er ihr folgendes Geleit anfügte: „Erob'rer du von Brutus' Inſelreich, Den Recht des Bluts und freie Wahl

zugleich Zum Thron geführt, dir wag' ich dies zu senden: Du kannst ja uns're Leiden alle wenden, Gedenk' auch meiner Bitte gnadenreich." Zwei Tage darauf bewilligte Heinrich IV. dem Bittsteller eine jährliche Zulage von 40 Mark zu dem ihm von Richard verliehenen Gehalt von 20 L.

So fiel in Chaucers Lebensabend noch ein Strahl fürstlicher Gnade, ein letzter Schimmer irdischen Glücks. Der Dichter, der noch recht viel Kraft und Lust zum Leben in sich verspürte, gab sich wohl der Hoffnung hin, daß ihm die Abenddämmerung lange leuchten werde. Er war darauf bedacht, sich für die Zukunft behaglich einzurichten: am 24. December pachtete er sich im Garten der St. Maria-Kapelle in Westminster ein Haus auf eventuell drei und fünfzig Jahre. Bevor Ein Jahr verstrichen war, bereitete man ihm das Grab.

Sein Leben fand einen befriedigenden, harmonischen Abschluß, nicht nur den äußern Verhältnissen, vor allem seiner Seelenstimmung nach. Seine letzte poetische Aeußerung — denn warum sollten wir einer wohlbeglaubigten Tradition gerade in diesem Punkte nicht einen glaubhaften Kern zugestehen? — war die Ballade „Wahrheit." Wir sahen im Leben des Dichters Epochen freudiger Weltlust, religiöser Erhebung, philosophischer Resignation mit einander abwechseln. Je mehr er sich dem Ziel seiner Tage näherte, wurde er immer genügsamer, stiller, ruhiger; seine Philosophie wurde immer mehr von religiöser Anschauung durchtränkt, seine Religion immer philosophischer. Dem Dienst der Muse aber, die alle Phasen seines Lebens verklärend begleitete, blieb er bis zum Ende treu. Seine letzte Ballade war die beste, weil inhaltreichste, am meisten aus der Tiefe seiner Seele fließende:

Der Wahrheit lebe, weich' dem Pöbel aus,
Mit deinem Loos zufrieden, ob's auch klein;
Denn Hort schafft Haß, beim Steigen winkt der Graus,
Neid folgt der Menge, Glück ist niemals rein.
Soviel als du bedarfst, genieß' als dein.
Thu' selber gut, der räth in fremden Dingen,
Und glaube: Wahrheit wird dir Freiheit bringen.

Eil' nicht zu schlichten Alles, was da kraus;
Bedenk', Fortunas Rad besorgt das fein.

Zu viel Geschäftigkeit schließt Frieden aus.
Nicht schwimm dem Strom entgegen du allein,
Noch renn' den Kopf dir an der Mauer ein.
Bezwing' dich selbst, der Andre will bezwingen,
Und glaube: Wahrheit wird dir Freiheit bringen.

In Demuth nimm, was Gott dir schickt in's Haus:
Dem Ringen dieser Welt folgt Sturz und Pein.
Hier ist die Heimath nicht, nur Wüst' und Graus;
Fort, Pilger! — Vieh, die Weide harret dein!
Blick' auf zur Heimath, lerne dankbar sein,
Den graden Weg such' dich emporzuringen,
Und glaube: Wahrheit wird dir Freiheit bringen.

Chaucer starb am 25. October 1400. Was ihm das Leben nur halb ertheilt hatte, gab ihm die Nachwelt ganz. Seine Ruhestätte weihte in der Westminsterabtei den Winkel der Poeten ein, in deren Reihe er als der allergrößten einer noch dem heutigen Geschlecht erscheint.

Fünftes Buch.

Lancaster und York.

I.

Wohl nie hat es einen englischen Dichter gegeben, der seiner Zeit so weit vorausgeeilt, dessen Verlust für die Poesie daher so schlechthin unersetzlich war, wie Chaucer. Eine Ahnung von der Bedeutung des Mannes, den man betrauerte, dämmerte bereits den ihn Ueberlebenden auf. „Der Tod hätte seinen Streich eine Weile hemmen können," rief etwa zwölf Jahre nach dem Heimgang des Meisters einer seiner treuesten Verehrer aus, „er hätte warten können, bis ein dir Ebenbürtiger erstanden wäre. Doch nein! er wußte wohl, daß dieses Eiland nimmer einen Mann hervorbringt, der dir gleichkäme, und er m u ß einmal seines Amtes walten. Gott befahl es ihm, ich vertraue — zum Besten. O Meister, Meister, Gott gebe deiner Seele Ruhe!"*)

Alles, was man für die nächste Zeit hoffen konnte, war, daß die neue Kunstrichtung, die Chaucer angebahnt und durch unvergängliche Denkmäler weithin sichtbar gemacht hatte, nicht verlassen, daß der von seinen Werken ausgehende Geist von Schülern und Nachahmern soviel wie möglich lebendig erhalten und auf immer weitere Kreise verbreitet würde.

Für die Erfüllung so bescheidener Hoffnungen schien die beginnende Lancaster-Aera die besten Bürgschaften zu bieten. Der Begründer der neuen Dynastie, Heinrich IV., mochte in den Aengsten einer drangsalvollen Regierung und schwerer körperlicher Leiden der Litteratur kein großes persönliches Interesse zuwenden; bis zu einem gewissen Grade erwies er sich doch als ein Förderer der Poeten. Auf seine Einladung begab sich Christine von Pisa, die gelehrte französische Dichterin, nach England. Und wie er in früheren Jahren die Widmung der Confessio amantis huldvoll angenommen hatte, so zeigte er sich auch als König den Vertretern der neu

*) Occleve, De regimine principum, ed. Th. Wright S. 76.

aufblühenden englischen Poesie geneigt. Dem großen Meister, der seines Vaters Günstling gewesen war und das Andenken seiner Mutter würdig gefeiert hatte, erhellte seine Milde den Rest des kurzen, umwölkten Lebensabends, und mehr als Einer unter den Freunden und Schülern des Dichters hatte sich seiner Gnade zu rühmen. Ein günstiger Umstand war es jedesfalls, daß jener Heinrich Scogan, den Chaucer in einem humoristischen Envoy vertraulich angesungen hatte, und der selber im Stile des Freundes sich poetisch versuchte, von dem König mit der Erziehung seiner Kinder betraut wurde. Die Verehrung für den „großen Dichter Britanniens" wurde den Prinzen aus dem Lancasterhause von früh auf eingeimpft.

Der älteste unter diesen, der spätere Heinrich V., bekundete schon als Prinz von Wales ein ganz anderes Interesse für Wissenschaft und Dichtung als sein Vater. Sein Oheim, Heinrich Beaufort, Bischof von Winchester, hatte ihm eine Grundlage klassischer Bildung und einen Anflug von humanistischem Sinn vermittelt. Er war ein entschiedener Bücherfreund, wie schon die zierliche Ausstattung und prächtigen Einbände, die er seinen Büchern gab, verriethen. Waren ihm manche lateinische Autoren vertraut geworden, so vernachlässigte er die einheimischen darüber keineswegs. Er liebte seine englische Muttersprache und bediente sich ihrer gerne in seiner Correspondenz, in Erlassen und politischen Instructionen. Ganz gegen die Sitte seiner Vorfahren wollte er sogar mit den Franzosen auf Englisch verhandeln. Daß er Chaucers Troilus zu schätzen wußte, haben wir bereits gesehen; damit mochte es zusammenhängen, wenn er den berühmtesten Dichter aus Chaucers Schule zu einer umfassenderen Behandlung der Trojasage antrieb. Auch andere Poeten dieses Kreises setzten auf ihn ihre Hoffnung und widmeten ihm ihre Werke.

Alles mußte schließlich davon abhängen, welche dichterischen Kräfte vorhanden waren, um das Erbe des Meisters anzutreten.

Eine Weile wandelte der alte Gower noch unter den Lebenden, und von ihm mochten die Zeitgenossen noch Manches erwarten. Allein der einer früheren Generation angehörige Greis, der sich im Grunde stets in denselben Gedankenkreisen bewegte, hatte sein

Bestes längst geleistet und war keiner litterarischen That mehr fähig. Dazu erblindete er im ersten Jahre der neuen Regierung und glaubte nun mit Recht seiner Feder Ruhe gönnen zu dürfen, Jüngeren das Schreiben überlassen zu sollen. Seine letzten Verse waren an Heinrich IV. gerichtet, in dessen Thronbesteigung er ein Werk Gottes erblickt, von dessen Herrschaft er das Beste für England erwartet, dem er aber zugleich eindringliche Ermahnungen gibt. Den Frieden zwischen den christlichen Königen herzustellen und zu erhalten, solle sein Ziel sein; davon hänge die Heilung der Kirche von innerer Spaltung, die Sicherung der Christenheit vor den Angriffen der Saracenen ab.*) — Wenige Jahre später, 1408, sank John Gower in's Grab.

Wie lange ein anderer Freund Chaucers, Heinrich Scogan, den Meister überlebte, wissen wir nicht. Seine dichterische Productivität scheint jedoch nach Umfang wie Bedeutung eine mäßige gewesen zu sein. Wir kennen von ihm nur einen längeren moralischen Erguß in achtzeiligen Strophen, wodurch er seine fürstlichen Zöglinge bei Gelegenheit eines im Kreise der Londoner Weinhändlerzunft stattfindenden Soupers erbaute: Klagen über sein Alter, über seine schlecht angewandte Jugend, Ermahnungen an die Prinzen zu tugendhaftem Lebenswandel. Das Interesse des Gedichts knüpft sich wesentlich daran, daß Chaucers Ballade über den Adel darin vollständig mitgetheilt wird.

Von den jüngeren Theilnehmenden und Mitstrebenden, die sich dem Dichter der Canterbury-Geschichten angeschlossen hatten, sind uns nur wenige dem Namen nach bekannt. Bei manchen von ihnen ging der Ehrgeiz nicht weiter als dahin, die Werke des Meisters, die sie copirten und sammelten, gelegentlich fortzusetzen oder nachzuahmen. Zu diesen gehörte auch Shirley, der unermüdliche Abschreiber, der noch mehrere Jahrzehnte nach Chaucers Tod seine nützliche Thätigkeit übte und dem wir so wichtige Nachrichten zu einigen der von ihm überlieferten Dichtungen verdanken. Manchmal freilich hat er Unechtes oder doch nur Halbechtes unter

*) Address to Henry IV, Political Poems and Songs, ed. by Th. Wright II, 4 ff.

Chaucers Namen durchgehen lassen und uns so zuweilen schwierige Räthsel zu lösen gegeben. Gar zu gern möchten wir z. B. wissen, wie es sich mit der Fortsetzung der „Klage an Frau Mitleid" verhält, die in einer Abschrift Shirleys erscheint. Verschiedene Strophenformen finden sich darin aneinander gereiht; bald glauben wir die Weise des großen Dichters selber, bald die eines Nachahmers zu erkennen. Am meisten machen uns eine Reihe theils wohlerhaltener, theils verstümmelter Terzinen zu schaffen: hat Chaucer selber sich einmal in der schwierigen Form versucht? oder von wem können sie sonst herrühren?*)

Zur Fortsetzung, Interpolation, Nachahmung reizten unter des Meisters Werken vorzugsweise die erotischen, didaktisch-lyrischen und allegorischen, gelegentlich aber auch Dichtungen religiösen oder geschichtlichen Inhalts. Das große Hauptwerk, die Canterbury-Geschichten, scheinen die älteren Redacteure mit eigenen Zuthaten im Ganzen verschont zu haben. Freilich wagte Chaucers hervorragendster Schüler, wie wir sehen werden, sich ziemlich bald an eine Art Fortsetzung desselben, doch gibt sich diese wie ein selbständiges Werk. Erst bei den Späteren machte sich, und zwar immer energischer, die Neigung geltend, Lückenhaftes zu ergänzen, Zusammenhangloses zu verbinden.

Unter den wirklich productiven Talenten, die sich an größere, selbständige Leistungen wagten, dürfte keines Chaucer näher gestanden haben als Thomas Occleve. Er hatte sich seiner persönlichen Lehre und Unterweisung zu erfreuen, nennt ihn seinen „theuren Meister und verehrungswürdigen Vater" und bewahrte ihm zeitlebens das pietätvollste Andenken.

Occleve war ein Londoner Kind, vielleicht dreißig Jahr jünger als Vater Geoffrey. Seine Bildung und Erziehung war eine ziemlich sorgfältige gewesen und von der Art, daß sie ihn zur Uebernahme irgend eines kirchlichen Beneficiums, wie solches ihm lange vorschwebte, besser als manchen Anderen befähigt hätte. Als achtzehnjähriger Jüngling, um 1388, erhielt er eine Stelle als Schreiber beim Geheimsiegelamt. Eine sanguinisch gutmüthige, aber

*) Vgl. Anhang.

leichtsinnige Natur, betheiligte er sich eifrig an den wenig erbaulichen Vergnügungen seiner Alters- und Amtsgenossen: gut und viel essen, bis tief in die Nacht hinein zechen, worin er es allen seinen Collegen zuvorthat, leichtfertige Dirnen tractiren und küssen. Er hatte einen ausgesprochenen Hang zum Wohlleben und war in jugendlichem Uebermuth und knabenhafter Eitelkeit zur Verschwendung geneigt. Eigentlichen Ausschweifungen gab er sich aus Schamhaftigkeit und Schüchternheit nicht hin, und ebenso schützte ihn angeborene Furchtsamkeit davor, sich in Raufereien zu verwickeln. Ein höchst naives und vollständiges Bekenntniß seiner Jugendverirrungen legte er später, gegen Ende d. J. 1406, in einem Gedichte ab, das sich in wehmuthsvollem Ton an die „irdische Göttin, des Lebens Säule, Gesundheit" wendet. Ein paar Strophen daraus mögen hier ihren Platz finden:

Wo gab es einen flottern Herrn als mich,
Und besser heimisch am Westminsterthor?
Bekannt in Schankwirthschaften männiglich
Und Speisehäusern; oft sprach ich da vor,
Bald früh, bald spät, und stets ward über's Ohr
Ich dort gehauen, denn ich zahlte gern.
Drum sah man dort auch gern mich eitlen Thor,
Ich galt für einen feinen, nobeln Herrn.

Und dann, wie's oft im Sommer mir geschehn,
Wenn in dem Wirthshaus lang' ich so gelegen
Und wollte nun nach Hause wieder gehn,
Zum Siegelamt, da pflegten sich zu regen
Unlust und Hitze all des Schwelgens wegen
Und lenkten mich zur Brück', ein Boot zu nehmen:
Den Zwei'n zu widerstehen schien verwegen;
So pflegt ich ihrem Wunsch mich zu bequemen.

Und auch im Winter, wenn die Wege schlecht,
Ging ich zum Brückenkopf am Strome hüben;
Da kam ich denn den Schifferleuten recht;
Sie wußten gut, wie toll ich es getrieben,
Und rissen sich um mich; wer mich zu schieben
Vermocht' in seinen Kahn, der freut' sich sehr:
Der Schwelger zahlt ja immer nach Belieben
Und hält erst ein, nachdem sein Beutel leer.

Da hieß es „Meister" vorn und hinten „Meister",
Mit anderm Titel sprach mich Keiner an;
Das kitzelte mich sehr — Ihr guten Geister!
Ich dünkte mich schon ein gemachter Mann,
Und noch splendider zeigt' ich mich alsdann,
Als ich mir vorgesetzt. O Schmeicheltücke,
Die so verrätherisch umgarnen kann,
Dein Opfer stößest du in's Mißgeschicke.*)

Die Folgen dieses ungeregelten Treibens sowohl für Occleves Beutel wie für seine Gesundheit ließen nicht auf sich warten. Zu den körperlichen Beschwerden, die seine Amtsthätigkeit mählich hervorrief: dem steif gekrümmten Rücken, der geschwächten Sehkraft, kam die Erschlaffung, die aus der Gewohnheit, den Magen zu überladen und spät in's Bett zu gehen, leicht entsteht. Und Occleve hatte mehr Geld gebraucht, als seine Mittel ihm gestatteten, er hatte Schulden gemacht. Es war hohe Zeit, daß er in sich ging und sich besserte, und zugleich sehr wünschenswerth, daß Jemand sich seiner annahm. Wie ein rettender Engel mußte ihm daher König Heinrich IV. erscheinen, der ihm in den ersten Jahren seiner Regierung in Anerkennung treuer Dienste eine Jahresrente von zwanzig Mark verlieh. Die Freude über diese Gabe erhielt sich jedoch nicht lange ungetrübt. Eine Parlamentsakte v. J. 1405 befahl, die Auszahlung kürzlich bewilligter Pensionen zu sistiren, und daß auch Occleve von dieser Maßregel betroffen wurde, ergibt sich aus dem soeben angezogenen Poem, dessen letzte Strophe den damaligen Schatzmeister, Lord Furnival, zu bewegen sucht, dem Dichter wenigstens den für das letztverflossene Halbjahr fälligen Theil seiner Rente auszuzahlen. Mit der Schwierigkeit, die ihm bewilligten Gelder flüssig zu machen, sehen wir Occleve auch späterhin wiederholt kämpfen. Die Gewohnheit, in Geldverlegenheit zu leben, scheint sich von Chaucer auf seine Schüler vererbt zu haben, und wie der Meister, so fand auch Occleve Anlaß, seine „leere Börse" anzusingen. Seine Lage war um so precärer, als er nach langem vergeblichen Harren die Hoffnung, ein Beneficium zu erhalten, definitiv aufgegeben und sich nun, und zwar nur aus Liebe,

*) La male regle de Hoccleve 177—208.

verheirathet hatte. In bitterer Verlegenheit und nagender Sorge um die Zukunft, schrieb er sein Hauptwerk, De regimine principum, durch das er sich die Gunst des Prinzen von Wales zu erwerben hoffte. Diese Hoffnung wurde nicht getäuscht; eine entscheidende Besserung seiner Lage scheint indeß auch unter Heinrich V. nicht eingetreten zu sein. Immer erneuert sich die alte Sorge, immer wieder muß der Dichter sich um die Auszahlung seiner Leibrente bemühen, und noch unter der Regierung Heinrichs VI. steckt er in Schulden. Occleves Leben spann sich, wie man mit Grund annimmt, etwa bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fort. In seinen alten Tagen fand er einen Gönner und eine Stütze in dem „großen Herzog von York".

Solche Enge der Verhältnisse, solche Kleinlichkeit der Sorgen und Interessen konnten der Entwicklung seines Talentes, das über den mittleren Durchschnitt nicht hinausging, unmöglich förderlich sein. Es fehlte Occleve nicht an einer gewissen humoristischen Ader, wie man namentlich aus seinen Selbstbekenntnissen ersieht, deren Offenheit mit manchen Schwächen des Menschen auszusöhnen vermag. Weder sein Humor aber noch seine Philosophie war kräftig und tief genug, den Dichter über die Misère des wirklichen Lebens dauernd zu erheben. Die starke Beimischung nicht idealisirter subjectiver Elemente verleiht seinen Dichtungen allerdings einen wesentlichen Theil ihres Reizes; sie klärt uns aber auch über einen Theil der Ursachen auf, die ihn daran verhinderten, einen höheren Flug zu nehmen.

Occleve ist ein guter, harmloser Mensch, der viele Bücher mit Nutzen gelesen, im Kreise seiner Lebenserfahrung Allerlei richtig beobachtet und über Manches nachgedacht hat. Hierzu kommt nun die Gabe leichter poetischer Darstellung, ein entschiedenes Formtalent, das sich an Chaucers Vorbild auf das glücklichste entwickelte. Nur bei sehr wenigen Dichtern des fünfzehnten Jahrhunderts erinnert die Diction in ihrer Klarheit und zu Zeiten durch die treffende Wahl des Ausdrucks, erinnert der Bau des Verses und der Strophe so unmittelbar an das große Muster wie bei ihm. Ueberall ist der Einfluß des Meisters zu spüren, ohne daß man es mit einem bloßen Nachahmer zu thun hätte. Recht selten finden sich stärkere Remi-

niscenzen am unrechten Ort verwerthet. Occleve hat seine eigene Manier, die mit dem nervigen, packenden, in jedem Glied lebendigen und bedeutenden Stil seines Vorbilds den Wettkampf gar nicht versucht, die aber, leicht, gefällig und keineswegs inhaltsleer, sich bei dem Leser einzuschmeicheln versteht. Auf die Dauer freilich wirkt der Mangel an kräftigen Farben bei breiter Ausführung ernüchternd.

Der Dichter versteht klar und anschaulich, wenn auch in der Regel ohne bedeutende Wirkung, zu erzählen und hat Stoffe aus den Gesta Romanorum mit Glück behandelt. So die Geschichte des Jonathas und die von der keuschen Gattin des Kaisers Gerelaus (statt Merelaus), in deren letzterer er wesentlich denselben Stoff, wie Chaucer in seiner „Constanze", mit dem großen Vorbild vor Augen und in derselben Strophenform gestaltet. Auch in seinen Gelegenheitsgedichten und, wenn man so sagen darf, lyrischen Producten hat er gute Momente; nur weiß er hier selten das richtige Maß, zur rechten Zeit das Ende zu finden: seine sogenannten Balladen kehren sich so wenig an den inneren Gesetzen der Lyrik wie an den conventionellen Kunstregeln. Als moralisirender, lehrhafter Poet verfügt er über eine Fülle treffender Ausdrucksmittel für tüchtige, wenn auch längst nicht mehr neue, Wahrheiten: doch gerade die Leichtigkeit, die ihm auf diesem Gebiet eignet, hat seiner Production im Ganzen wohl geschadet. Die Reue, mit der er auf sein vergangenes Leben blickte, trieb ihn der lehrhaften Tendenz seines Zeitalters energischer entgegen, als es seiner Individualität von Haus aus entsprach; und da ihm derartiges so bequem von der Hand ging, begann er sich darin zu gefallen. Seine Stärke liegt doch mehr in der Darstellung von Dingen und Verhältnissen, die er mit eigenen Augen gesehen hat, wo denn glückliche Beobachtung und ein leiser Anflug von ironischer Schalkheit manchmal ein hübsches Genrebild erzeugen und seine Satire in bescheidenen Grenzen wirklich Gutes leistet. Zur echten Beredsamkeit aber schwingt er sich zuweilen auf, wenn er das Lob der Frauen singt; denn tief im Herzen sitzt ihm die Verehrung für das weibliche Geschlecht, so gut er auch dessen Schwächen durchschauen mag. Und die vollsten Töne schlägt er dort an, wo jene

Verehrung sich mit religiösen Empfindungen verflicht. Dies zeigt sich schon in dem 1402 entstandenen Brief Cupidos, einer Apologie der Frauen, die artige Gedanken, mit minder guten gemischt, in etwas zu schulmäßiger Form erörtert: die bedeutendsten Strophen sind diejenigen, welche die Glaubensstärke der Weiber, ihre dem Heiland erwiesene Treue feiern. Ganz besonders aber ist hier jenes rührende, tiefste Inbrunst und Reue athmende Gebet an die Jungfrau — Moder of God — zu erwähnen, deren Fürsprache dem Dichter vor allem helfen soll, seine sinnlichen Triebe zu zügeln. Mit Freiheit und Sicherheit sind hier verschiedene Kirchengebete, u. a. das Intemerata, verarbeitet und zu einem poetischen Ganzen verschmolzen, in dem die Breite der Anlage, die Fülle der Darstellung und die Unverhülltheit des concreten Ausdrucks gleich sehr hervortreten. Diesmal wetteifert Occleve erfolgreich mit seinem Meister Chaucer, dem auf das Zeugniß einer Edinburger Handschrift hin das Gedicht lange beigelegt worden ist.*)

Das Werk, das Occleves Ruhm vorzugsweise trägt, The Governail of Princes, entstand i. J. 1411 oder 1412. Es ist in der Hauptsache eine Nachbildung der von Aegidius Romanus für Philipp den Schönen von Frankreich verfaßten Schrift De regimine principum, deren Titel es übernommen hat. Außer jenem Tractat aber sind darin das Secretum secretorum sowie die moralisirende Abhandlung über das Schachspiel von dem Dominicaner Jacobus de Cassolis, und zwar alle drei Schriften mit freier Auswahl, benutzt. Der Gedanke, für den Prinzen von Wales, den späteren Heinrich V., eine Art Fürstenspiegel zu schreiben, war ein entschieden glücklicher. Denn Heinrichs Sinn war auch in der Litteratur vor allem doch auf das Praktische gerichtet. Den Vegetius hatte er — wie sich später zeigen sollte, nicht ohne Nutzen für seine eigene Kriegsführung — eifrig studirt, und auch jene Schriften, aus denen Occleve ihm hier in gutgebauten englischen Versen und in der ihm aus Troilus geläufigen Strophe eine Art Blüthenlese bot, hatte er, wie der Dichter selber annimmt, im lateinischen Text bereits kennen gelernt. Von directer moralischer

*) Vgl. Anhang.

Belehrung aber versprach jene Zeit sich einen ganz anderen Nutzen als die unsrige. Occleve löste seine Aufgabe mit lobeswerthem Tact. Indem er dem Prinzen, den er wiederholt anredet, sämmtliche Tugenden, die ein Fürst haben sollte, der Reihe nach zu Gemüthe führt und seine Lehre durch zahlreiche Beispiele aus der heiligen wie der Profangeschichte illustrirt, weiß er Lob und Ermahnung geschickt zu verbinden und zu vertheilen. Die Erwartungen, die er an Heinrichs einstige Regierung knüpft, gemahnen uns zum Theil prophetisch, was freilich weniger ein Verdienst des Propheten als seines Gegenstandes ist. — Gerne gestattet sich Occleve in seiner Darstellung Abschweifungen und Zusätze. Zu den alten Beispielen, die vorzugsweise der Bibel, klassischen Schriftstellern oder Kirchenvätern entnommen sind, fügt er auch solche, die ihm einheimische Ueberlieferung bot. Nicht selten verweist er auf bekannte Persönlichkeiten der englischen Geschichte: auf Eduard III., auf Johann von Gent und seinen Schwiegervater, Heinrich von Lancaster; häufig verweilt er im Ton der Rüge oder Klage bei Zuständen, Sitten, Mißbräuchen seines Vaterlandes und seiner Zeit. Auch sich selber vergißt der Dichter nicht. Die populäre Geschichte von John Canace, der durch seine Schlauheit frühere Thorheit wieder gut machte und sich vor dem Schicksal eines Lear bewahrte, führt ihm die Wahrheit: Nichts sei so thöricht, als in Hoffnung auf die Dankbarkeit Anderer das eigene Gut zu verschleudern, lebendig zum Bewußtsein und erinnert ihn an die Sünden seiner eigenen Jugend. Jetzt bereue er diese tief und werde sich in Zukunft vor einem Rückfall in alte Fehler hüten; nur möge der Prinz ihm helfen und dafür sorgen, daß er seine Jahresrente ausgezahlt erhalte.

Persönliches und culturhistorisches Detail bilden die anziehendste Seite an dieser Dichtung; der lange Prolog, der von beiden am meisten enthält, ist daher der interessanteste Theil derselben. Occleve führt uns da sich selber in seinem Kummer, seiner Sorge um die Zukunft vor und schildert seine Begegnung mit einem armen, alten Manne. Der Greis, dessen Jugend in eben so lockerem Leben, ja in noch bedenklicherem als die des Dichters verfloß, ist durch Unglück und Armuth weise und tugendhaft geworden und verdankt ihnen auch das lebendige Mitgefühl für Andere. So sucht er sich

des armen Occleve anzunehmen; doch seine Bemühungen, diesen in ein Gespräch zu ziehen, sind anfänglich fruchtlos. Erst nach und nach gelingt es ihm, das Ohr und das Vertrauen des Dichters zu gewinnen, um dann in längerem Gespräch, das Persönliches und Allgemeines, Concretes und Abstractes mit behaglicher Breite erörtert, ihm Trost und Rath zu spenden. Den guten Gedanken, sein poetisches Talent zur Linderung seiner Noth zu verwenden und dem Prinzen von Wales ein Gedicht zu widmen, verdankt Occleve natürlich ihm.

Den Grundzug im Wesen des Dichters bildet eine humane, wohlwollende, aber etwas schwache und furchtsame Natur. Daß er den Frieden liebt und predigt und sogar für das Unglück des Nationalfeindes, Frankreich, Sympathie empfindet, steht ihm nicht übel an. Bezeichnend für seine Zeit ist es, wenn auch bei ihm der Kreuzzugsgedanke anklingt, der sich mit der Tragik einer dem Tode geweihten und vor ihrem Erlöschen noch einmal aufleuchtenden Idee durch die ganze Regierung Heinrichs IV. und die seines Nachfolgers hinzieht. Im Hintergrunde aber sehen wir ein anderes, unheimliches Licht durch dichte Rauchwolken schimmern: den rothen Schein der flammenden Scheiterhaufen, auf denen man die Anhänger Wiclifs opfert. Auch der gutmüthige Occleve möchte zwar dieses Geschick von ihnen gewendet sehen, dadurch daß sie sich bekehrten, betrachtet es jedoch als eine gerechte Strafe ihrer beklagenswerthen Halsstarrigkeit.

Und von Jahr zu Jahr wuchs in ihm der orthodoxe Eifer. Als König Heinrich V., im Begriff, die Waffen nach Frankreich zu tragen, im August 1415 sich in Southampton befand, gedachte Occleve des sonst geehrten, jetzt aber als Ketzer und Rebell geächteten Ritters Sir John Oldcastle, der sich damals im Westen verborgen hielt. In einem äußerst langathmigen Gedicht, das gewiß nicht weniger für das Auge des Königs als für das des Adressaten bestimmt war, ermahnt er den Ritter dringend, von seinen sündhaften Irrthümern abzulassen, sich zu bekehren und zu unterwerfen. Kein Mittel, zu locken oder zu warnen, läßt er unversucht, keines von den beliebten Argumenten religiöser Controverse unerörtert, keinen Beweggrund geistlicher oder weltlicher Art unausgesprochen. Soll

ein Ritter jetzt, wo es gilt im Krieg sich Ruhm zu erwerben, sich mit schlechtem Volk versteckt halten? Ist es Sache eines Ritters, über die Geheimnisse der Religion zu disputiren und in der Bibel zu forschen? Er möge die Geschichte von Lancelot vom See, von Troja oder Theben, oder auch Vegetius über die ritterliche Kunst lesen; und wenn es ja die Bibel sein soll, so wähle er sich die Bücher der Richter, der Könige, Josua, Judith, Maccabäus — das sei echte Kost, wie sie dem Ritter gezieme. Als Ultramontaner vom reinsten Wasser zeigt Occleve sich, wenn er von den zwei Lichtern redet, die Gott an das Firmament gesetzt hat, Sonne und Mond: jene bedeute die päpstliche, dieser die königliche Gewalt. Das Schlimmste ist die resolute Härte, welche der Dichter jetzt gegen die Ketzer an den Tag legt. Vor Sir John Oldcastle zeigt er wegen seines Standes und seines früheren Verhaltens einen gewissen Respect; aber desto rücksichtsloser geht er mit dem großen Haufen der Wiclifiten um, denen er vorwirft, den Ritter verführt zu haben. Kommt heran, wenn ihr wollt! Uns ist der Sieg gewiß; denn mit uns streitet Gott. Und sterben wir, so kommen wir in den Himmel; ihr aber kommt in die Hölle. Und doch haben wir noch so viel Liebe, daß wir wünschen, ihr möchtet euch bekehren. — In einem anderen, vielleicht 1416 entstandenen, Gedicht*) fordert Occleve den König sowie die Lords und Ritter des Hosenbandordens auf, die Ketzerei im Lande mit aller Macht zu unterdrücken.

Vergleichen wir Occleves Standpunkt mit dem seines Meisters, so kommt uns mit Einem Schlage zum Bewußtsein, warum das fünfzehnte Jahrhundert ein Werk wie die Canterbury Tales unmöglich hätte hervorbringen können.

Schon ein paar Jahre vor der Entstehung des Governail of Princes hatte ein anderer Dichter aus Chaucers Schule, ein gewisser Capellanus Johannes,**) Boetius' Schrift De consolatione philosophiae in achtzeilige Strophen übertragen. Der Bearbeiter zeigt eine ziemliche Herrschaft über das Metrum und die

*) Vgl. Anhang.

**) In einer von Todd, Illustrations of Gower and Chaucer S. XXXI angezogenen Handschrift wird er vollständiger Capellanus Johannes Tebaud alias Watyrbeche genannt.

poetiſche Sprache. Man ſieht übrigens, daß er außer dem Original auch Chaucers Proſaüberſetzung vor Augen hatte, was ihm die Wahl des Ausdrucks entſchieden erleichterte. Auch an Chaucers poetiſche Diction finden ſich manche Anklänge, zumal an ſolche Dichtungen und Stellen, die auf Boez beruhen. Im Ganzen iſt Kaplan Johns Product nicht gerade anziehend: ungern ſieht man Boetius' Proſa und ſeine in wechſelnden Rhythmen ſich bewegende Poeſie hier in eine gleichmäßige, etwas monotone Breite dichteriſchen Ausdrucks umgeſetzt.

In dieſelbe Zeit etwa fällt die Bearbeitung des Gedichts von Palladius Rutilius Taurus Aemilianus De re rustica. Die Diſtichen, in denen der lateiniſche Compilator ſeine, vielfach Vitruv und Columella entlehnten, Lehren über Haus- und Gartenwirthſchaft vorträgt, ſind im engliſchen Text mit Chaucers ſiebenzeiliger Strophe vertauſcht, auf deren Bau der unbekannte Dichter ſich recht gut verſteht. Ob er die vierzehn Bücher des Originals alle übertragen hat, läßt ſich nicht mit Sicherheit ſagen, da die einzige Handſchrift, welche uns ſein Werk überliefert, unvollſtändig iſt.*)

Didaktiſche Poeſie war damals an der Tagesordnung, und der lehrhafte Geiſt verleugnet ſich auch nicht in den Werken des übrigens vielſeitigſten und productivſten Dichters ſeines Jahrhunderts, John Lydgate.

Lydgate war in dem gleichnamigen Dorf, ſechs bis ſieben engliſche Meilen von Newmarket, in der Grafſchaft Suffolk geboren. Er wird etwa gleichaltrig mit oder nur wenig jünger als Occleve geweſen ſein, da er i. J. 1389 Subdiakon wurde. Das Diakonat erhielt er 1393, die Prieſterweihe erſt 1397. Er gehörte dem Ordensſtand an und lebte in der Benedictiner-Abtei Bury St. Edmunds, wo er bereits im zarten Alter eingetreten zu ſein ſcheint. Seine traditionelle Biographie redet von Studien, die er zu Oxford gemacht haben ſoll, von einer darauf folgenden Reiſe nach Frankreich und Italien und von einer Schule der Rhetorik und Poeſie, die

*) Sie bietet Buch I (Vorſchriften allgemeiner Art enthaltend), ſowie II—XI (Januar bis October) ganz und erhebliche Theile des folgenden Buchs. Es fehlen ſomit ein Stück vom November, der ganze December und das vierzehnte Buch De insitionibus.

er nach seiner Heimkehr im Kloster für junge Edelleute eröffnet hätte. Diesen Angaben fehlt es jedoch an ausreichender Beglaubigung, und sie leiden zum Theil — so die italienische Reise — an innerer Unwahrscheinlichkeit. Sicher ist, daß Lydgate eine gewisse Gelehrsamkeit besaß, Latein und Französisch verstand und in beiden Sprachen Manches gelesen hatte, auch mit den lateinischen Schriften von Autoren wie Petrarca und Boccaccio bekannt war.

Als Dichter übertraf der Mönch von Bury den Schreiber am Geheimsiegelamt zu London nicht nur an Fruchtbarkeit, sondern noch in manchen anderen Eigenschaften und stand nur in Einem, freilich sehr wesentlichen Punkte hinter ihm zurück. Seine Sinnlichkeit war kräftiger entwickelt, seine Empfindung stärker und vielseitiger, seine Production eine spontanere. Dagegen war sein Geschmack weniger gebildet; das Stilideal, das ihm vorschwebte, wurde ihm nie ganz klar, und die Anforderungen, die er an sich selber stellte, daher mit der Zeit geringer.

Lydgate war nicht für den geistlichen Stand geschaffen — noch weniger für das Ordensleben. Die Bekenntnisse in seinem „Testament" geben uns ein Bild von seiner Kindheit und ersten Jugend. Er war nichts weniger als ein Musterknabe, im Gegentheil der Typus eines rechten Jungen und noch etwas mehr als dies. Man erhält den Eindruck von so viel ungebändigter Kraft, daß man die Disciplin beklagen muß, wodurch sie unterdrückt, statt in die rechten Bahnen gelenkt, werden sollte. Auch während der ersten Zeit im Kloster, in das ihn schwerlich seine Neigung getrieben, war seine Führung wenig erbaulich. Es kam die Stunde, wo er sich bekehrte; doch wird er auch seitdem noch oft genug Mühe gehabt haben, gegen seine weltlichen Neigungen anzukämpfen, sich an Subordination zu gewöhnen, seine Neugierde zu zügeln, seine Ohren „eiteln Fabeln" zu verschließen und seine Aufmerksamkeit „heiligen Geschichten" zuzuwenden. Lydgate war eine ehrliche, gewissenhafte Natur — trotz seiner Jugendstreiche; nach seiner Bekehrung nahm er es durchaus ernst mit seinem Berufe, und so wurde er mit den Jahren immer frommer und geistlicher. Ohne mannigfache Compromisse freilich ging es nicht ab, und diese waren für seine dichterische Entwicklung verhängnißvoll. Seiner Neigung

zu weltlichen Fabeln glaubte er unter der Bedingung fröhnen zu dürfen, daß er eine recht erbauliche Moral daraus zöge. Fromme Absicht ließ ihn dieselben Gedanken und Empfindungen wieder und wieder zum Ausdruck bringen. Bei zunehmendem Alter wandte er sich immer ausschließlicher geistlichen Stoffen zu.

Seine litterarischen Studien gaben ihm einen pedantischen Anstrich. Unter den Büchern, die er las, hatten manche einen entschieden mönchischen, sehr viele einen mehr oder weniger aufdringlich didaktischen Charakter. Gelehrsamkeit paßte zu seinem Stande nicht minder gut als der Predigerton; er begann sich in ihrem Scheine zu gefallen.

Sogar die Bekanntschaft mit Chaucer und seiner Dichtung wurde ihm in gewisser Hinsicht schädlich. Manches in Chaucer war seiner innersten Natur congenial; Anderes entsprach seiner Lebensstellung, der zweiten Natur, die er sich mühsam aneignete; Vieles ging über seinen Horizont hinaus, wurde aber um so mehr bewundert und angestrebt.

Lydgate hatte von Haus aus das Zeug zu einem tüchtigen Volksdichter: eine weltfreudige, epische Stimmung, eine männlich derbe Natur, welche zarteren Empfindungen keineswegs verschlossen war, einen klar und richtig beobachtenden Blick, einen entwickelten Sinn für Naturschönheit. Was ihm fehlte, war die bedeutende Originalität, der weite Gesichtskreis, die geistige Tiefe und Feinheit, die dem Kunstdichter unentbehrlich sind, soll er sich über das Mittelmaß erheben. Nun lernte er, vermuthlich in der Epoche des herannahenden Mannesalters, Chaucers Werke kennen. Er kam in die persönliche Nähe des Dichters, befreundete sich mit ihm. Ein Gedicht schrieb er sogar unter seiner directen Anleitung. Die Kunst des Meisters imponirte ihm gewaltig: mit Einem Male wurde ihm die unendliche Ueberlegenheit seiner Dichtungen über die Erzeugnisse anderer englischer Poeten klar. Der Dichter und der Mönch in Lydgate verbanden sich in der Bewunderung für Chaucer und in dem energischen Bestreben, ihn nachzuahmen. Nur sehr unvollkommen konnte dies gelingen, da der Dichter mit dem Mönch in fortwährendem Streite lag, und auch jener an sich der Keule des Hercules nicht gewachsen war. Gleich vor dem ersten Schritt lag

ein unübersteigliches Hinderniß: in der poetischen Form. Lydgate hatte ein lebendiges Gefühl für sprachlichen und musikalischen Wohllaut, wie solcher sich in schlichten, altfränkischen Rhythmen und Weisen offenbart. Das Geheimniß des Zaubers aber, der über Chaucers Versen schwebt, hat er nie vollkommen ergründet, jene Freiheit und Sicherheit der Bewegung in kunstvoll gesteckten Grenzen nie zu erreichen vermocht. Ja das Grundprinzip des Chaucerschen Verses: die Verbindung der strengen Silbenzählung der Romanen mit einer dem englischen Ohr gefälligen Melodie des Rhythmus ist ihm nie klar geworden, er hat es sich wenigstens nie genügend angeeignet. In diesem Punkte hatte der Londoner Schreiber, der mit dem Meister dieselbe Luft athmete, der von Haus aus fast dieselbe Sprache redete wie er, vor dem Mönch in Suffolk Vieles voraus. Der trocknere Occleve geht sicher seinen Weg, und man liest daher seine Verse mit ruhigem Behagen; der mit weit mehr Musik der Seele ausgestattete Lydgate scheint jeden Augenblick zu stolpern, sodaß man sich bei seiner Lectüre wieder und wieder aus dem Sattel gehoben fühlt.

Aehnlich ergeht es ihm in der Diction und eigentlich in allen Dingen. Lydgate besitzt eine große Leichtigkeit des poetischen Ausdrucks und trifft nicht selten das richtige Wort. Sein Gedächtniß ist aber so kolossal und seine Bewunderung für Chaucer so groß, daß er jeden Augenblick Wendungen und Verse aus dessen Werken reproducirt, und diese nehmen sich vielfach in ihrer Umgebung wunderlich aus. Schlimmer ist, daß der Schüler dem Meister auch solche Dinge nachmachen will, die nur die vollendete Kraft anmuthig auszuführen vermag. Chaucer baut oft complicirtere Sätze, die jedoch stets leicht übersichtlich bleiben; wenn Lydgate derartiges versucht, verwirrt er sich regelmäßig in der Construction. Chaucers behagliche Breite artet bei Lydgate oft in unerträgliche Schwatzhaftigkeit aus, seine Naivetät in Plattheit, seine geistvoll reflectirende und moralisirende Art in Pedanterie. Fast alle Aeußerlichkeiten des Vorbildes finden sich, vielfach übertrieben oder am unrechten Ort angebracht, auch bei dem Nachahmer: astronomische Zeitbestimmungen, mythologischer Apparat, gelehrte Anspielungen, die Anwendung des Prologs, der Invocation und so manches Andere.

Nicht als ob der Jünger dem Meister nicht auch wirklich Gutes verdankte. Im Ganzen aber erhält man den Eindruck, daß Lydgates Talent, wie durch sein Mönchthum und seine Gelehrsamkeit, so auch durch Chaucers übermächtigen Einfluß mehr geschädigt als gefördert worden sei.

In seinen Dichtungen findet sich manches Tüchtige, ja in seiner Art Treffliche; doch ist er sich so ungleich, daß er kaum Ein Werk von etwas längerem Athem und nur sehr wenige von kleinem Umfang geschaffen haben mag, die einen reinen Eindruck hervorbringen. Einen ihm eigenthümlichen Stil fand er nie, wohl aber eine Art Manier, in der er sich schließlich gefallen zu haben scheint, in der er wenigstens mit der Schnelligkeit eines Schwammes, den man auspreßt, producirte.

Seine Fruchtbarkeit war extensiv eine so ungeheure, und so viele seiner Werke sind noch ungedruckt oder bloß in alten, schwer zugänglichen Ausgaben vorhanden, daß eine erschöpfende Darstellung und vollkommene Würdigung dieses Dichters dem Litterarhistoriker noch nicht möglich ist.

Unter Lydgates größeren Dichtungen dürfte die älteste das Trojabuch sein, eine Bearbeitung von Guidos Historia Trojana, die er gegen den Ausgang der Regierung Heinrichs IV. im Auftrage des Thronfolgers unternahm und im Frühjahr 1421 vollendete. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Chaucers Troilus viel dazu beigetragen hat, die Trojasage in England populär zu machen. Gab es bereits vor dem Erscheinen dieses Meisterwerks eine englische Nachdichtung von Guidos Historie, was möglich, jedoch zweifelhaft ist, so sehen wir in dem halben Jahrhundert, das darauf folgte, mehrere Versuche dieser Art entstehen.*) Unter ihnen ist Lydgates Uebertragung die berühmteste geworden, obwohl sie so wenig wie die anderen sich durch sonderliche Selbständigkeit der Behandlung auszeichnet.

Lydgate schließt sich vielmehr in allen wesentlichen und sachlichen Momenten seiner Quelle so genau an, daß er bloß das kleine Detail der Ausführung und den poetischen Ausdruck als sein Eigenthum in Anspruch nehmen darf. Diese Dinge aber gelangen ihm

*) Vgl. Cap. XI und XII dieses Buches.

hier so gut, wie später, wenigstens in seinen größeren Werken, nicht allzu häufig. Sein Naturgefühl äußert sich in lieblichen Schilderungen und schönen Bildern vielfach auf glänzende Weise. Psychologische Zustände und Vorgänge weiß er manchmal lebendig zu veranschaulichen. In der eingehenden Darstellung von Festen, Gebäuden und dergleichen, die seinem Gedicht ein großes archäologisches Interesse verleiht, verräth sich zugleich ein entschiedenes descriptives Talent. Freilich macht sich seine Weitschweifigkeit, sein Wortreichthum, eine gewisse Pedanterie nicht selten in störender Weise geltend. Es begegnet Lydgate wohl, daß er die Wirkung schöner Stellen durch ernüchternde Zusätze selber wieder aufhebt. Im Ganzen aber zeigt sich seine Manier hier von einer günstigen Seite. Dies dürfte auch von der Versification, von der Behandlung des zur Verwendung kommenden heroischen Reimpaars gelten. Auch im Trojabuch freilich bindet sich Lydgate keineswegs streng an die Chaucersche Regel, und wenn einzelne seiner Abweichungen als berechtigte Erweiterungen zu eng gezogener Schranken aufgefaßt werden können, so gilt dies keineswegs von allen. Diese Licenzen betreffen jedoch vorwiegend das romanische Element des Systems; der Sinn für die rhythmische Melodie scheint damals in ihm reiner und lebendiger als später gewesen zu sein, und seine Verse sind nicht nur vielfach recht kräftig gebaut, sondern manchmal von wirklichem Wohllaut.

Wie das Trojabuch durch Chaucers Troilus angeregt scheint, so knüpft die Geschichte von Theben, welche bald nach jenem entstand, an die „Erzählung des Ritters" an. Das Gedicht ist als eine Fortsetzung der Canterbury Tales gedacht. Der fast fünfzigjährige Mönch von Bury, der eben erst von einer Krankheit genesen und noch sehr mager ist, trifft — mittelst eines höchst naiven Anachronismus — die Pilger in Canterbury. Er wird von dem Wirth Henry Baily angeredet, aufgefordert, sich der Gesellschaft anzuschließen und am andern Morgen, wo sie wieder aufbrechen will, eine Erzählung zum besten zu geben. So soll der Vortrag der thebanischen Geschichte den Rückweg der Pilger einleiten, wie die Erzählung des Ritters, zu der jene manche Beziehungen aufweist, die Hinreise einleitete.

Lydgates Stoff geht auf die „Thebais" des Statius zurück; aber nicht diese selbst legte er seiner Dichtung zu Grunde, sondern eine abgeleitete Darstellung. Ein französischer Dichter des zwölften Jahrhunderts hatte in einem „Roman von Theben" das lateinische Original dem Geschmack seiner Zeit gemäß bearbeitet, und sein Product war später mehr als einmal in Prosa aufgelöst worden. Unter diesen französischen Prosaversionen ist Lydgates eigentliche Quelle zu suchen. Daneben boten ihm Boccaccios Schriften von den Göttergenealogien und von berühmten Frauen einige gern benutzte Züge. In der Technik seiner Erzählung ahmt der englische Dichter Allerlei aus den Canterbury-Geschichten nach, zumal aus der Erzählung des Ritters. Man stößt nicht nur oft auf deutliche Reminiscenzen, zuweilen auch auf wörtlich herübergenommene Stellen. Dabei wird Lydgate, der freilich seine französische Vorlage in vielen Stücken kürzt, gelegentlich äußerst breit, ohne daß seine Darstellung dadurch episches Behagen gewänne. Im Gegentheil hat das Ganze, trotz seines großen Umfangs, den Charakter einer ziemlich trockenen, chronikartigen Erzählung. Der gewaltige Unterschied zwischen Jünger und Meister zeigt sich am schlagendsten im Prolog, wo auch die Abhängigkeit jenes von diesem am meisten hervortritt: Lydgate erscheint da fast wie der Affe Chaucers. Nach dem Gesagten versteht es sich von selbst, daß die Dichtung in heroischen Reimpaaren geschrieben ist. Auffallend aber ist an diesem Werk die Mangelhaftigkeit des Versbaus, die freilich zum Theil, sicher jedoch nicht ganz, auf schlechter Ueberlieferung beruht.

Ein paar Jahre nach Vollendung der Geschichte von Theben, im Winter 1424—25, begann Lydgate ein Gedicht von noch viel größeren, ja von wahrhaft kolossalen Dimensionen in den Falles of Princes. Es war dies vielleicht die mühseligste Arbeit, die er sich je auflud, und sie kostete ihn ein beträchtliches Stück seines Lebens. Er war über sechzig Jahre alt, als er die letzte Hand an das Werk legte, das ihm manchen Seufzer entlockt hatte.

Boccaccios Schrift von den Schicksalen berühmter Männer hatte Chaucer zu den tragischen Darstellungen in der Erzählung des Mönchs angeregt, die jedoch von dem lateinischen Vorbild nach Form und Inhalt keine rechte Vorstellung gibt. Was der Mönch

der Canterbury-Geschichten unterlassen, unternahm der Mönch von Bury. Er folgte hierin dem Auftrag des Herzogs Humphrey von Gloucester, eines warmen Förderers der Wissenschaft und der humanistischen Studien. Boccaccios Werk war danach angethan, einem sich dem Alterthum nähernden, jedoch noch wenig ausgebildeten Geschmack zu gefallen. Die Vorliebe für antike Sage und Geschichte und für gelehrte Digression fand in demselben nicht weniger ihre Befriedigung als die Neigung zur Allegorie oder zu moralphilosophischer Erörterung. Der tragische Grundton des Ganzen, das zur Geltung kommende Pathos, die stark aufgetragenen Farben entsprachen dem Charakter einer Zeit, die starker Erregungsmittel bedürftig und mit düsteren Bildern sich zu beschäftigen gewohnt war. Die Abwechslung, die Boccaz seinem, trotz aller Mannigfaltigkeit der Gestalten, schließlich doch monotonen Stoffe zu geben wußte, die zum Theil nicht ungeschickte Art, wie er die Aufreihung seiner berühmten Personen unterbricht, das dramatische Element, wodurch er seine Darstellung belebt, sicherten ihr vollends den Erfolg.

Als Lydgate seine Aufabe in Angriff nahm, war das Original bereits zweimal in's Französische übertragen worden, beide Male von dem für einen Uebersetzer recht belesenen, aber ästhetisch wenig feinfühligen Laurent de Premierfait. Die jüngste dieser Nachbildungen, deren Vollendung in das Jahr 1409 fällt, eine breite Paraphrase, welche den Aufbau des Werks durch mannigfache Zuthaten mehr entstellte als bereicherte, machte Lydgate zu seiner Vorlage. Er folgte ihr mit einer gewissen Freiheit, Manches, wenn auch lange nicht genug, streichend, dafür aber auch aus eigener Gelehrsamkeit Allerlei hinzusetzend. Unter den verschiedenen Quellen, aus denen er Motive und Züge schöpft, benutzt er die Bibel und demnächst Ovid mit dem meisten Erfolg. Anders als sein französischer Vorgänger, konnte Lydgate nur an eine poetische Bearbeitung des Ganzen denken, wozu dieses sich recht wohl eignete. Der Dichter aber war für eine Aufgabe dieser Art wie geschaffen: sie stellte keine Anforderungen, die über seine Kraft hinausgingen, nahm dagegen gewisse Seiten seiner Natur energisch in Anspruch und vertrug sich durchaus mit seiner ganzen Entwicklung und Lebensstellung. Als rhythmische Form wählte Lydgate Chaucers siebenzeilige Strophe,

die er nur in den nutzanwendenden Partien gelegentlich mit der achtzeiligen vertauschte. Seine Versification ist hier viel besser als in der Geschichte von Theben und an manchen Stellen sogar vortrefflich gelungen. Seine Gabe kräftigen und malerischen Ausdrucks, sein descriptives Talent, sein Pathos kommen an diesem Stoff wirksam zur Geltung. Freilich ermüdete der Dichter mehr als einmal über der endlosen Arbeit, und so finden sich in seinem Werk, zumal gegen den Schluß hin, lange öde Strecken. Im Ganzen genommen aber dürfte es unter den größeren Poemen Lydgates die Palme verdienen, wie es in Rücksicht auf litterargeschichtliche Wirkung unzweifelhaft sein bedeutendstes Product ist. Und so liest man gerade im Prolog zu dieser Dichtung gerne das begeisterte Lob seines Meisters Chaucer und die tief empfundene Klage um dessen Tod.

Zahlreiche kleinere Gedichte waren inzwischen bereits aus Lydgates Feder geflossen und fuhren fort, ihr zu entfließen: Balladen, Klagen, Erzählungen, Fabeln, Hymnen, Invocationen, Legenden und was sich sonst namhaft machen läßt. Die Gewandtheit des poetischen Mönchs, der niemals nach der Vorschrift Boileaus mühevoll dichten lernte, zeigte sich allen Sätteln gerecht. Mochte Graf Warwick als Statthalter des Regenten, Herzogs von Bedford, in Paris ihm ein politisches Pamphlet bestellen, mochte ein Abt oder eine fromme Seele ein Heiligenleben von ihm fordern, mochte es sich darum handeln, Heinrichs VI. Krönung oder seinen Einzug in London zu feiern, oder den Herzog von Gloucester, für den er die „Fürstenschicksale" in Verse brachte, um Geld anzubetteln — seine Muse war stets bereit und willig. Bald schrieb er ein frommes Gebet, bald schickte er einer Prinzessin eine scharfe Satire auf den modischen weiblichen Kopfputz, bald dichtete er einen englischen Todtentanz, bald sang er irgend einen hohen Herrn oder auch einen Freund lobend, rathend, ermunternd, glückwünschend an. Freilich nahm Lydgate, der selten den Moment der Inspiration abwartete, es mit den Anforderungen, die Gegenstand und Kunstgattung an Stimmung und Stil stellten, nicht allzu genau. Wie er sich an die meistersingerlichen Kunstregeln der französischen Poeten, z. B. im Bau seiner „Balladen", nur selten band, so sah er auch — und das war be-

denklicher — gewöhnlich die Nothwendigkeit nicht ein, je nach dem Gegenstand seiner Dichtung Rhythmus und Ton zu wechseln.

Unter den poetischen Formen bedient er sich der siebenzeiligen und achtzeiligen Stanze aus Dekasyllaben am häufigsten: jene mehr für epische, diese vornehmlich für lyrische Darstellung, doch ohne die Gattungen strenge zu scheiden. Beide Strophen fließen ihm leicht und, bis auf gelegentliche Unebenheiten im Versbau, nicht ungefällig. Etwas Rechtes freilich weiß er mit ihnen nur selten anzufangen; manchmal bewegt sich seine Diction nur matt und schleppend durch das rhythmische System. Zuweilen aber wendet er ähnliche Strophenbildungen aus kürzeren Zeilen an, wodurch er seinem Ausdruck eine gewisse Lebendigkeit sichert.

Von Lydgates Gelegenheitsgedichten hat ein großer Theil — so die Gratulationen, Bittgesuche, Widmungen, Abschiedsgrüße, die Beschreibungen von Festen und dergleichen — mehr historischen als poetischen Werth.

Auf dem Gebiet der Erotik legte ihm seine Stellung als Mönch eine gewisse Reserve auf, wenn auch in seinen späteren Jahren mehr als früher. In jenem episch-lyrischen Genre, wie es nach Machaults und Froissarts Vorgang Chaucer so glücklich cultivirt hatte, versuchte sich auch Lydgate. Für eine beliebte Form der „Klage" — einen längeren, von Allegorie und Mythologie durchzogenen, von einem anmuthigen Naturgemälde eingeleiteten Monolog — war sein Talent nicht übel qualificirt. Seine Klage des schwarzen Ritters,*) in der uns Reminiscenzen aus dem Rosenroman, aus dem Buch von der Herzogin und dem Parlament der Vögel begegnen, hat lange für ein Product Chaucers gegolten und pflegt noch jetzt in den Ausgaben dieses Meisters, wenn auch unter Vorbehalt, Aufnahme zu finden. Freilich wird der Kenner sich durch die wohlgelungenen descriptiven Partien dieser Dichtung nicht täuschen lassen, sondern aus der Behandlung des Verses und des Reims, besonders aber aus der Weitschweifigkeit der Darstellung

*) The Complaint of the Black Knight, wie es in den alten Drucken heißt; richtiger in den Handschriften: Complaynte of a Loveres Lyfe. Vgl. übrigens Anhang.

und der Monotonie gerade der wichtigsten Theile die charakteristischen Merkmale des Nachahmers unschwer herausfinden.

Lydgate ist vor allem Moralist und Satiriker, und als solcher findet er da, wo die gewählte Form ihm heilsame Beschränkung auferlegt, oft einen treffenden, energischen Ausdruck. Recht gut versteht er es — ähnlich wie das Chaucer in seiner „Wahrheit" vortrefflich gelang — eine Reihe von Einzelheiten: Sprüchwörter, Sentenzen oder auch Züge eines Charakterbildes in einer Strophe zu häufen und deren Grundgedanken oder Resultat am Schluß in einer wirkungsvollen Refrainzeile auszusprechen.

Als Moralist bewährt er sich auch in seinen Erzählungen und Fabeln; aber hier macht sich das lehrhafte Element oft gar zu breit, während seine Selbständigkeit nur selten auf bedeutende Weise hervortritt. Ganz unter Chaucers Einfluß steht die Geschichte von December und Juli, sammt der warnenden Epistel eines Philosophen an seinen alten, heirathslustigen Freund, in die sie eingeschachtelt ist.*) Wie jene Erzählung auf „Januar und Mai", so beruht die Epistel im Ganzen auf den Bekenntnissen der Frau von Bath. Wenig anziehend ist Lydgates Aesop, eine Fabelsammlung, deren Quelle vermuthlich auf Marie de France zurückgeht. Die, zumal im Anfang, äußerst weitschweifige Darstellung voll übel angebrachter Gelehrsamkeit läßt uns nicht bedauern, daß der Dichter, als er einen Prolog und sieben Fabeln geschrieben, die Arbeit liegen ließ. Einige wohlgelungene Züge und manche culturhistorisch anziehende Details enthält die für sich stehende Fabel von Pferd, Gans und Schaf, die als Ganzes gleichwohl Langeweile erregt.

Von seiner besten Seite zeigt sich Lydgate vielleicht in der Geschichte vom Bauern und vom Vogel, die einer auf der Disciplina clericalis beruhenden französischen Darstellung nacherzählt ist. Die Sprache erreicht hier zuweilen wirklich musikalischen Wohllaut, und der Gegenstand hat etwas rührend Symbolisches. Die Klage des gefangenen Vogels gemahnt uns an das Geschick des Dichters, dessen schönes Talent, von allen Seiten eingeengt, ver-

*) Lydgate's Minor Poems ed. J. O. Halliwell S. 27 ff.

kümmern mußte, und dem es ach! nicht wie jenem Vogel gelang, sich aus seinem Kerker in luftige Höhe zu befreien.

Bemerkenswerth ist Lydgates Verhältniß zu den Frauen. Wenn er, in die Fußstapfen seines Meisters tretend, die Ehe zuweilen als ein schweres Joch, die Ehemänner als arme Opfer darstellt, wenn er, wie der Student der Canterbury Tales, nur Einer Griseldis begegnet sein will — „und diese lag schon lange im Grabe" *) — so wird man dies dem biedern Mönch nicht zu sehr verargen. Fast überall wird man auch aus seinen satirischen Aeußerungen über die Frauen nur seine Liebe zu denselben entnehmen können. Lydgate wurde von dem Ewigweiblichen nicht minder als Chaucer angezogen, und wohlthuend berührt in seinem Trojabuch die Energie, mit der er dem grimmigen Weiberfeind Guido entgegentritt. Es lag in der Art der Sache, daß der Cultus der Frau sich bei ihm nur auf religiösem Gebiet ungehemmt entfalten konnte.

Lydgates geistliche Dichtungen würden allein einen recht stattlichen Band ausfüllen. Gar manchen Heiligen hat er angesungen und manche Legende und manches Mirakel in zierlichen Strophen erzählt. Auch auf diesem Gebiet konnte er sich zunächst Chaucer zum Muster nehmen. Das Mirakel, welches nach Vincenz von Beauvais die h. Jungfrau an ihrem frommen Verehrer, dem Mönch Joos, gleich nach dessen Tod vollzog, stellte er in einer von der „Erzählung der Priorin" offenbar beeinflußten Weise dar. Nicht minder entschieden erinnert uns seine Margaretenlegende, die er im Auftrag der Lady March nach lateinischen und französischen Quellen dichtete, an das „Leben der h. Cäcilia." Allein, anders als sein Meister, wußte Lydgate auf die Dauer auch in seinen frommen Dichtungen sich von litterarischen Prätentionen, mag er diese noch so sehr in Abrede stellen, und von klerikalen Tendenzen nicht fern zu halten, und Ueberproduction gereichte auch hier seiner bequemen Technik zum Schaden. Zeichnen sich unter seinen contes dévots die Geschichte von dem Wiltshirer Priester Wulfrik und die von einem Pariser Mönch — beide zur Empfehlung der Fürbitte für die Verstorbenen gedichtet — durch

*) Minor Poems S. 133.

wohlthuende Kürze und Schlichtheit der Darstellung aus, so sehen wir in der einer späteren Zeit angehörigen Erzählung von dem h. Augustin zu Compton den Poeten schon einen ziemlichen Anlauf nehmen. Nicht übel ist es ihm gelungen, das Gruselige seines Stoffs zum Ausdruck zu bringen; sehr gerne aber hätte man ihm die gelehrt theologische Einleitung geschenkt, welche die Moral der Fabel — nämlich die Pflicht des Laien, seine Zehnten zu entrichten — kirchengeschichtlich deducirt, und mancher Leser würde auch auf die klassische Vergleichung des Angelnapostels mit Aurora bereitwillig verzichtet haben. Alle Anerkennung verdient es, daß Lydgate als Legendendichter mit Vorliebe nationale Stoffe behandelt; doch um so mehr muß man es bedauern, daß seine Behandlungsweise sich bei zunehmendem Alter immer entschiedener von der volksthümlichen Art entfernt. Einen schönen Vorwurf bot ihm der legendarische Theil in der Geschichte des vielbesungenen Guy von Warwick. Es ist nicht verwunderlich, daß der poetische Mönch diesen Stoff nicht der Romanpoesie, sondern einer lateinischen Chronik entnahm; merkwürdig aber, daß er so gar nichts daraus zu machen wußte. Seine Darstellung ist äußerst matt und schleppend und, trotz Aurora und Phöbus und der Parzen, ohne dichterischen Schwung, sodaß man der Versicherung des Autors in der Schlußstrophe: er habe niemals Blumen in Tullius' Garten gepflückt noch die Wiese Homers je betreten, zu mißtrauen keinen Grund findet.

Dem wortreichen Dichter und gelehrten Geistlichen lag es nahe, die Legendendichtung in der Weise auszubilden, daß er der Gattung größere, sozusagen epische Proportionen gab. Der Fleiß, den er in dieser Richtung bethätigte, wird vorzugsweise durch drei Denkmäler beurkundet.

Sein Leben der h. Jungfrau, das er König Heinrich V. widmete, enthält neben mancher Geschmacklosigkeit und wenig erquicklichen Längen wenigstens anziehende Einzelheiten: schöne Stellen, glänzende Bilder, die uns zeigen, daß diese Dichtung Lydgates bester Zeit angehört.

Die Kraft des Dichters war bereits sichtlich im Abnehmen, als er jenes Werk unternahm, das von frommen Zeitgenossen für eine seiner hervorragendsten Leistungen gehalten wurde. Im J. 1433

feierte der junge König Heinrich VI. das Christfest mit großem Pomp in Bury und verlebte dann die Zeit bis Ostern dort, in dem von ihm selbst gestifteten Hause, in beschaulicher Zurückgezogenheit. Bei seinem Scheiden ließ er sich in das Capitel seiner Stiftung aufnehmen. Um den König noch enger an das Kloster des h. Edmund zu binden, beschloß der Abt Wilhelm Curteis, ihm das Leben des Schutzheiligen auf Englisch, in einem mit prächtigen Miniaturen gezierten Exemplare zu widmen, und Lydgate beauftragte er damit, den Text zu schreiben. Dan John entledigte sich seiner Aufgabe mit löblichstem Eifer. Er verfaßte ein umfangreiches Gedicht in drei Büchern, welche nun nicht bloß die Legende des jungfräulichen Königs und Märtyrers der Ostangeln, Edmund, sondern im Anschluß daran die seines Neffen darstellen: des mercischen Königs Fremund, der den Tod seines Oheims rächte und gleichfalls die Märtyrerkrone errang; mit der Beschreibung der Wunder, die an St. Edmunds Grab sich ereigneten, schließt die Erzählung ab. Zu diesem Inhalt kommen nun noch Prologe, Invocationen, Geleite, sämmtlich mit reichem rhetorischen Schmuck ausgestattet; denn Lydgate versäumte Nichts, um sich seines Gegenstandes und des Anlasses würdig zu erweisen. Dieser ganze Aufwand aber, mochte er den Klosterbrüdern und dem frommen Jüngling auf dem englischen Thron noch so sehr imponiren, dürfte für einen heutigen Leser die Anziehungskraft des Gedichts nur wenig erhöhen. Denn jene Rhetorik erhebt sich fast nie in die Sphäre der Poesie, und die weitläufige Darstellung trifft kaum je den wirklich epischen Ton. Gewinnt der Ausdruck zu Zeiten auch größere Kraft und Rundung, so reicht solches doch nicht aus, der träge einherschreitenden Erzählung das, was man Leben nennt, einzuhauchen.

Der Erfolg des „Edmund", der den Ruhm der Abtei zu Bury nicht weniger als den ihres Schutzheiligen erhöhte, mag dem gelehrten und munificenten Abt von St. Albans, John Whethamstede, den Wunsch erregt haben, ein ähnliches Werk über den Patron seines eigenen Klosters zu besitzen. Diesmal werden seine Mönche, die ihm sonst zuweilen — sehr mit Unrecht — vorwarfen, über seiner Liebe zu den Büchern die Interessen der Abtei zu vernachlässigen, seinen Wunsch getheilt haben. Whethamstede wandte sich an Lydgate,

und der schon recht bejahrte Dichter — man befand sich i. J. 1439 — zeigte sich bereit, seine Bitte zu erfüllen. Mit Todesverachtung stürzte er sich in seine Materie und arbeitete wiederum eine große Legendendichtung in drei Büchern heraus, von ähnlicher Anlage wie der „Edmund". Wenn dem Helden dieses Poems der h. Fremund sich anschließt, so steht neben St. Albanus, dem Protomärtyrer Britanniens, Amphibalus, der ihn bekehrt hatte und nicht lange nach ihm den Tod des Blutzeugen starb. Auch Stil und Ton in Albon und Amphabell erinnern lebhaft an die Art der vorangegangenen Legende, wenn auch mit dem zunehmenden Alter des wackern Greises seiner Darstellung Klarheit und Einfachheit immer mehr entschwinden.

Das große Werk für St. Albans bezeichnete dem Dichter noch keineswegs das Ende seiner Laufbahn, auf der wir ihn jedoch nicht weiter begleiten werden. Bis in das Jahr 1446 hinein läßt sich Lydgates Leben und Dichten verfolgen, und es ist möglich, daß er eine Jahresrente, welche Heinrich VI. ihm, wohl zur Belohnung für seinen „Edmund", aus den Einkünften der Grafschaften Norfolk und Suffolk bewilligt hatte, noch längere Zeit über jene Frist hinaus genoß; sehr denkbar auf jeden Fall, daß er seinen Gönner, Herzog Humphrey von Gloucester, überlebte, der im Februar 1447, eben zu Bury St. Edmunds, einen niemals aufgeklärten Tod fand.

II.

Wir unterbrechen hier die Betrachtung der in Chaucers Spuren einherwandelnden Kunstpoesie, um uns endlich jenem Zweig der Dichtung zuzuwenden, der im Mittelalter sich einer feineren Ausbildung am wenigsten rühmen konnte, in den ersten Jahrhunderten der Neuzeit aber vor allen die herrlichsten Blüthen entfalten sollte: der dramatischen Dichtung.

In der Periode, die uns gegenwärtig beschäftigt, hatte das englische Drama schon eine längere Geschichte hinter sich, deren wichtigste Epochen wir zurückgreifend zu verzeichnen haben. Sie betrifft fast nur das geistliche Schauspiel.

der Canterbury-Geschichten unterlassen, unternahm der Mönch von Bury. Er folgte hierin dem Auftrag des Herzogs Humphrey von Gloucester, eines warmen Förderers der Wissenschaft und der humanistischen Studien. Boccaccios Werk war danach angethan, einem sich dem Alterthum nähernden, jedoch noch wenig ausgebildeten Geschmack zu gefallen. Die Vorliebe für antike Sage und Geschichte und für gelehrte Digression fand in demselben nicht weniger ihre Befriedigung als die Neigung zur Allegorie oder zu moralphilosophischer Erörterung. Der tragische Grundton des Ganzen, das zur Geltung kommende Pathos, die stark aufgetragenen Farben entsprachen dem Charakter einer Zeit, die starker Erregungsmittel bedürftig und mit düsteren Bildern sich zu beschäftigen gewohnt war. Die Abwechslung, die Boccaz seinem, trotz aller Mannigfaltigkeit der Gestalten, schließlich doch monotonen Stoffe zu geben wußte, die zum Theil nicht ungeschickte Art, wie er die Aufreihung seiner berühmten Personen unterbricht, das dramatische Element, wodurch er seine Darstellung belebt, sicherten ihr vollends den Erfolg.

Als Lydgate seine Aufabe in Angriff nahm, war das Original bereits zweimal in's Französische übertragen worden, beide Male von dem für einen Uebersetzer recht belesenen, aber ästhetisch wenig feinfühligen Laurent de Premierfait. Die jüngste dieser Nachbildungen, deren Vollendung in das Jahr 1409 fällt, eine breite Paraphrase, welche den Aufbau des Werks durch mannigfache Zuthaten mehr entstellte als bereicherte, machte Lydgate zu seiner Vorlage. Er folgte ihr mit einer gewissen Freiheit, Manches, wenn auch lange nicht genug, streichend, dafür aber auch aus eigener Gelehrsamkeit Allerlei hinzusetzend. Unter den verschiedenen Quellen, aus denen er Motive und Züge schöpft, benutzt er die Bibel und demnächst Ovid mit dem meisten Erfolg. Anders als sein französischer Vorgänger, konnte Lydgate nur an eine poetische Bearbeitung des Ganzen denken, wozu dieses sich recht wohl eignete. Der Dichter aber war für eine Aufgabe dieser Art wie geschaffen: sie stellte keine Anforderungen, die über seine Kraft hinausgingen, nahm dagegen gewisse Seiten seiner Natur energisch in Anspruch und vertrug sich durchaus mit seiner ganzen Entwicklung und Lebensstellung. Als rhythmische Form wählte Lydgate Chaucers siebenzeilige Strophe,

die er nur in den nutzanwendenden Partien gelegentlich mit der achtzeiligen vertauschte. Seine Versification ist hier viel besser als in der Geschichte von Theben und an manchen Stellen sogar vortrefflich gelungen. Seine Gabe kräftigen und malerischen Ausdrucks, sein descriptives Talent, sein Pathos kommen an diesem Stoff wirksam zur Geltung. Freilich ermüdete der Dichter mehr als einmal über der endlosen Arbeit, und so finden sich in seinem Werk, zumal gegen den Schluß hin, lange öde Strecken. Im Ganzen genommen aber dürfte es unter den größeren Poemen Lydgates die Palme verdienen, wie es in Rücksicht auf litterargeschichtliche Wirkung unzweifelhaft sein bedeutendstes Product ist. Und so liest man gerade im Prolog zu dieser Dichtung gerne das begeisterte Lob seines Meisters Chaucer und die tief empfundene Klage um dessen Tod.

Zahlreiche kleinere Gedichte waren inzwischen bereits aus Lydgates Feder geflossen und fuhren fort, ihr zu entfließen: Balladen, Klagen, Erzählungen, Fabeln, Hymnen, Invocationen, Legenden und was sich sonst namhaft machen läßt. Die Gewandtheit des poetischen Mönchs, der niemals nach der Vorschrift Boileaus mühevoll dichten lernte, zeigte sich allen Sätteln gerecht. Mochte Graf Warwick als Statthalter des Regenten, Herzogs von Bedford, in Paris ihm ein politisches Pamphlet bestellen, mochte ein Abt oder eine fromme Seele ein Heiligenleben von ihm fordern, mochte es sich darum handeln, Heinrichs VI. Krönung oder seinen Einzug in London zu feiern, oder den Herzog von Gloucester, für den er die „Fürstenschicksale" in Verse brachte, um Geld anzubetteln — seine Muse war stets bereit und willig. Bald schrieb er ein frommes Gebet, bald schickte er einer Prinzessin eine scharfe Satire auf den modischen weiblichen Kopfputz, bald dichtete er einen englischen Todtentanz, bald sang er irgend einen hohen Herrn oder auch einen Freund lobend, rathend, ermunternd, glückwünschend an. Freilich nahm Lydgate, der selten den Moment der Inspiration abwartete, es mit den Anforderungen, die Gegenstand und Kunstgattung an Stimmung und Stil stellten, nicht allzu genau. Wie er sich an die meistersingerlichen Kunstregeln der französischen Poeten, z. B. im Bau seiner „Balladen", nur selten band, so sah er auch — und das war be-

denklicher — gewöhnlich die Nothwendigkeit nicht ein, je nach dem Gegenstand seiner Dichtung Rhythmus und Ton zu wechseln.

Unter den poetischen Formen bedient er sich der siebenzeiligen und achtzeiligen Stanze aus Dekasyllaben am häufigsten: jene mehr für epische, diese vornehmlich für lyrische Darstellung, doch ohne die Gattungen strenge zu scheiden. Beide Strophen fließen ihm leicht und, bis auf gelegentliche Unebenheiten im Versbau, nicht ungefällig. Etwas Rechtes freilich weiß er mit ihnen nur selten anzufangen; manchmal bewegt sich seine Diction nur matt und schleppend durch das rhythmische System. Zuweilen aber wendet er ähnliche Strophenbildungen aus kürzeren Zeilen an, wodurch er seinem Ausdruck eine gewisse Lebendigkeit sichert.

Von Lydgates Gelegenheitsgedichten hat ein großer Theil — so die Gratulationen, Bittgesuche, Widmungen, Abschiedsgrüße, die Beschreibungen von Festen und dergleichen — mehr historischen als poetischen Werth.

Auf dem Gebiet der Erotik legte ihm seine Stellung als Mönch eine gewisse Reserve auf, wenn auch in seinen späteren Jahren mehr als früher. In jenem episch-lyrischen Genre, wie es nach Machaults und Froissarts Vorgang Chaucer so glücklich cultivirt hatte, versuchte sich auch Lydgate. Für eine beliebte Form der „Klage" — einen längeren, von Allegorie und Mythologie durchzogenen, von einem anmuthigen Naturgemälde eingeleiteten Monolog — war sein Talent nicht übel qualificirt. Seine Klage des schwarzen Ritters,*) in der uns Reminiscenzen aus dem Rosenroman, aus dem Buch von der Herzogin und dem Parlament der Vögel begegnen, hat lange für ein Product Chaucers gegolten und pflegt noch jetzt in den Ausgaben dieses Meisters, wenn auch unter Vorbehalt, Aufnahme zu finden. Freilich wird der Kenner sich durch die wohlgelungenen descriptiven Partien dieser Dichtung nicht täuschen lassen, sondern aus der Behandlung des Verses und des Reims, besonders aber aus der Weitschweifigkeit der Darstellung

*) The Complaint of the Black Knight, wie es in den alten Drucken heißt; richtiger in den Handschriften: Complaynte of a Loveres Lyfe. Vgl. übrigens Anhang.

und der Monotonie gerade der wichtigsten Theile die charakteristischen Merkmale des Nachahmers unschwer herausfinden.

Lydgate ist vor allem Moralist und Satiriker, und als solcher findet er da, wo die gewählte Form ihm heilsame Beschränkung auferlegt, oft einen treffenden, energischen Ausdruck. Recht gut versteht er es — ähnlich wie das Chaucer in seiner „Wahrheit" vortrefflich gelang — eine Reihe von Einzelheiten: Sprüchwörter, Sentenzen oder auch Züge eines Charakterbildes in einer Strophe zu häufen und deren Grundgedanken oder Resultat am Schluß in einer wirkungsvollen Refrainzeile auszusprechen.

Als Moralist bewährt er sich auch in seinen Erzählungen und Fabeln; aber hier macht sich das lehrhafte Element oft gar zu breit, während seine Selbständigkeit nur selten auf bedeutende Weise hervortritt. Ganz unter Chaucers Einfluß steht die Geschichte von December und Juli, sammt der warnenden Epistel eines Philosophen an seinen alten, heirathslustigen Freund, in die sie eingeschachtelt ist.*) Wie jene Erzählung auf „Januar und Mai", so beruht die Epistel im Ganzen auf den Bekenntnissen der Frau von Bath. Wenig anziehend ist Lydgates Aesop, eine Fabelsammlung, deren Quelle vermuthlich auf Marie de France zurückgeht. Die, zumal im Anfang, äußerst weitschweifige Darstellung voll übel angebrachter Gelehrsamkeit läßt uns nicht bedauern, daß der Dichter, als er einen Prolog und sieben Fabeln geschrieben, die Arbeit liegen ließ. Einige wohlgelungene Züge und manche culturhistorisch anziehende Details enthält die für sich stehende Fabel von Pferd, Gans und Schaf, die als Ganzes gleichwohl Langeweile erregt.

Von seiner besten Seite zeigt sich Lydgate vielleicht in der Geschichte vom Bauern und vom Vogel, die einer auf der Disciplina clericalis beruhenden französischen Darstellung nacherzählt ist. Die Sprache erreicht hier zuweilen wirklich musikalischen Wohllaut, und der Gegenstand hat etwas rührend Symbolisches. Die Klage des gefangenen Vogels gemahnt uns an das Geschick des Dichters, dessen schönes Talent, von allen Seiten eingeengt, ver-

*) Lydgate's Minor Poems ed. J. O. Halliwell S. 27 ff.

kümmern mußte, und dem es ach! nicht wie jenem Vogel gelang, sich aus seinem Kerker in luftige Höhe zu befreien.

Bemerkenswerth ist Lydgates Verhältniß zu den Frauen. Wenn er, in die Fußstapfen seines Meisters tretend, die Ehe zuweilen als ein schweres Joch, die Ehemänner als arme Opfer darstellt, wenn er, wie der Student der Canterbury Tales, nur Einer Griseldis begegnet sein will — „und diese lag schon lange im Grabe“ *) — so wird man dies dem biedern Mönch nicht zu sehr verargen. Fast überall wird man auch aus seinen satirischen Aeußerungen über die Frauen nur seine Liebe zu denselben entnehmen können. Lydgate wurde von dem Ewigweiblichen nicht minder als Chaucer angezogen, und wohlthuend berührt in seinem Trojabuch die Energie, mit der er dem grimmigen Weiberfeind Guido entgegentritt. Es lag in der Art der Sache, daß der Cultus der Frau sich bei ihm nur auf religiösem Gebiet ungehemmt entfalten konnte.

Lydgates geistliche Dichtungen würden allein einen recht stattlichen Band ausfüllen. Gar manchen Heiligen hat er angesungen und manche Legende und manches Mirakel in zierlichen Strophen erzählt. Auch auf diesem Gebiet konnte er sich zunächst Chaucer zum Muster nehmen. Das Mirakel, welches nach Vincenz von Beauvais die h. Jungfrau an ihrem frommen Verehrer, dem Mönch Joos, gleich nach dessen Tod vollzog, stellte er in einer von der „Erzählung der Priorin“ offenbar beeinflußten Weise dar. Nicht minder entschieden erinnert uns seine Margaretenlegende, die er im Auftrag der Lady March nach lateinischen und französischen Quellen dichtete, an das „Leben der h. Cäcilia.“ Allein, anders als sein Meister, wußte Lydgate auf die Dauer auch in seinen frommen Dichtungen sich von litterarischen Prätentionen, mag er diese noch so sehr in Abrede stellen, und von klerikalen Tendenzen nicht fern zu halten, und Ueberproduction gereichte auch hier seiner bequemen Technik zum Schaden. Zeichnen sich unter seinen contes dévots die Geschichte von dem Wiltshirer Priester Wulfrik und die von einem Pariser Mönch — beide zur Empfehlung der Fürbitte für die Verstorbenen gedichtet — durch

*) Minor Poems S. 133.

wohlthuende Kürze und Schlichtheit der Darstellung aus, so sehen wir in der einer späteren Zeit angehörigen Erzählung von dem h. Auguſtin zu Compton den Poeten ſchon einen ziemlichen Anlauf nehmen. Nicht übel iſt es ihm gelungen, das Gruſelige ſeines Stoffs zum Ausdruck zu bringen; ſehr gerne aber hätte man ihm die gelehrt theologiſche Einleitung geſchenkt, welche die Moral der Fabel — nämlich die Pflicht des Laien, ſeine Zehnten zu entrichten — kirchengeſchichtlich deducirt, und mancher Leſer würde auch auf die klaſſiſche Vergleichung des Angelnapoſtels mit Aurora bereitwillig verzichtet haben. Alle Anerkennung verdient es, daß Lydgate als Legendendichter mit Vorliebe nationale Stoffe behandelt; doch um ſo mehr muß man es bedauern, daß ſeine Behandlungsweiſe ſich bei zunehmendem Alter immer entſchiedener von der volksthümlichen Art entfernt. Einen ſchönen Vorwurf bot ihm der legendariſche Theil in der Geſchichte des vielbeſungenen Guy von Warwick. Es iſt nicht verwunderlich, daß der poetiſche Mönch dieſen Stoff nicht der Romanpoeſie, ſondern einer lateiniſchen Chronik entnahm; merkwürdig aber, daß er ſo gar nichts daraus zu machen wußte. Seine Darſtellung iſt äußerſt matt und ſchleppend und, trotz Aurora und Phöbus und der Parzen, ohne dichteriſchen Schwung, ſodaß man der Verſicherung des Autors in der Schlußſtrophe: er habe niemals Blumen in Tullius' Garten gepflückt noch die Wieſe Homers je betreten, zu mißtrauen keinen Grund findet.

Dem wortreichen Dichter und gelehrten Geiſtlichen lag es nahe, die Legendendichtung in der Weiſe auszubilden, daß er der Gattung größere, ſozuſagen epiſche Proportionen gab. Der Fleiß, den er in dieſer Richtung bethätigte, wird vorzugsweiſe durch drei Denkmäler beurkundet.

Sein Leben der h. Jungfrau, das er König Heinrich V. widmete, enthält neben mancher Geſchmackloſigkeit und wenig erquicklichen Längen wenigſtens anziehende Einzelheiten: ſchöne Stellen, glänzende Bilder, die uns zeigen, daß dieſe Dichtung Lydgates beſter Zeit angehört.

Die Kraft des Dichters war bereits ſichtlich im Abnehmen, als er jenes Werk unternahm, das von frommen Zeitgenoſſen für eine ſeiner hervorragendſten Leiſtungen gehalten wurde. Im J. 1433

feierte der junge König Heinrich VI. das Christfest mit großem Pomp in Bury und verlebte dann die Zeit bis Ostern dort, in dem von ihm selbst gestifteten Hause, in beschaulicher Zurückgezogenheit. Bei seinem Scheiden ließ er sich in das Capitel seiner Stiftung aufnehmen. Um den König noch enger an das Kloster des h. Edmund zu binden, beschloß der Abt Wilhelm Curteis, ihm das Leben des Schutzheiligen auf Englisch, in einem mit prächtigen Miniaturen gezierten Exemplare zu widmen, und Lydgate beauftragte er damit, den Text zu schreiben. Dan John entledigte sich seiner Aufgabe mit löblichstem Eifer. Er verfaßte ein umfangreiches Gedicht in drei Büchern, welche nun nicht bloß die Legende des jungfräulichen Königs und Märtyrers der Ostangeln, Edmund, sondern im Anschluß daran die seines Neffen darstellen: des mercischen Königs Fremund, der den Tod seines Oheims rächte und gleichfalls die Märtyrerkrone errang; mit der Beschreibung der Wunder, die an St. Edmunds Grab sich ereigneten, schließt die Erzählung ab. Zu diesem Inhalt kommen nun noch Prologe, Invocationen, Geleite, sämmtlich mit reichem rhetorischen Schmuck ausgestattet; denn Lydgate versäumte Nichts, um sich seines Gegenstandes und des Anlasses würdig zu erweisen. Dieser ganze Aufwand aber, mochte er den Klosterbrüdern und dem frommen Jüngling auf dem englischen Thron noch so sehr imponiren, dürfte für einen heutigen Leser die Anziehungskraft des Gedichts nur wenig erhöhen. Denn jene Rhetorik erhebt sich fast nie in die Sphäre der Poesie, und die weitläufige Darstellung trifft kaum je den wirklich epischen Ton. Gewinnt der Ausdruck zu Zeiten auch größere Kraft und Rundung, so reicht solches doch nicht aus, der träge einherschreitenden Erzählung das, was man Leben nennt, einzuhauchen.

Der Erfolg des „Edmund", der den Ruhm der Abtei zu Bury nicht weniger als den ihres Schutzheiligen erhöhte, mag dem gelehrten und munificenten Abt von St. Albans, John Whethamstede, den Wunsch erregt haben, ein ähnliches Werk über den Patron seines eigenen Klosters zu besitzen. Diesmal werden seine Mönche, die ihm sonst zuweilen — sehr mit Unrecht — vorwarfen, über seiner Liebe zu den Büchern die Interessen der Abtei zu vernachlässigen, seinen Wunsch getheilt haben. Whethamstede wandte sich an Lydgate,

und der schon recht bejahrte Dichter — man befand sich i. J. 1439 — zeigte sich bereit, seine Bitte zu erfüllen. Mit Todesverachtung stürzte er sich in seine Materie und arbeitete wiederum eine große Legendendichtung in drei Büchern heraus, von ähnlicher Anlage wie der „Edmund". Wenn dem Helden dieses Poems der h. Fremund sich anschließt, so steht neben St. Albanus, dem Protomärtyrer Britanniens, Amphibalus, der ihn bekehrt hatte und nicht lange nach ihm den Tod des Blutzeugen starb. Auch Stil und Ton in Albon und Amphabell erinnern lebhaft an die Art der vorangegangenen Legende, wenn auch mit dem zunehmenden Alter des wackern Greises seiner Darstellung Klarheit und Einfachheit immer mehr entschwinden.

Das große Werk für St. Albans bezeichnete dem Dichter noch keineswegs das Ende seiner Laufbahn, auf der wir ihn jedoch nicht weiter begleiten werden. Bis in das Jahr 1446 hinein läßt sich Lydgates Leben und Dichten verfolgen, und es ist möglich, daß er eine Jahresrente, welche Heinrich VI. ihm, wohl zur Belohnung für seinen „Edmund", aus den Einkünften der Grafschaften Norfolk und Suffolk bewilligt hatte, noch längere Zeit über jene Frist hinaus genoß; sehr denkbar auf jeden Fall, daß er seinen Gönner, Herzog Humphrey von Gloucester, überlebte, der im Februar 1447, eben zu Bury St. Edmunds, einen niemals aufgeklärten Tod fand.

II.

Wir unterbrechen hier die Betrachtung der in Chaucers Spuren einherwandelnden Kunstpoesie, um uns endlich jenem Zweig der Dichtung zuzuwenden, der im Mittelalter sich einer feineren Ausbildung am wenigsten rühmen konnte, in den ersten Jahrhunderten der Neuzeit aber vor allen die herrlichsten Blüthen entfalten sollte: der dramatischen Dichtung.

In der Periode, die uns gegenwärtig beschäftigt, hatte das englische Drama schon eine längere Geschichte hinter sich, deren wichtigste Epochen wir zurückgreifend zu verzeichnen haben. Sie betrifft fast nur das geistliche Schauspiel.

Die Wiege des mittelalterlichen Dramas stand, wie man weiß, in der Kirche. Eine Fülle von Keimen dramatischer Gestaltung enthielt — und enthält noch immer, wenn auch in geringerem Grade als früher — die römisch-katholische Liturgie. Wechselsänge zwischen dem Priester und der Gemeinde oder einem die Gemeinde vertretenden Chor; recitativischer Vortrag mit vertheilten Rollen, wie bei der Passionsgeschichte; plastisch decorative Darstellungen; feierliche Aufzüge; mimische Handlungen, deren Symbolik gelegentlich eine sehr realistische Färbung annahm: alle Elemente waren hier vorhanden, aus deren Vereinigung und gegenseitiger Durchdringung die dramatische Form fast mit Nothwendigkeit hervorgehen mußte. Dies war denn auch schon früh im Mittelalter innerhalb der Kirche selbst geschehen: es hatte sich ein Drama von opernartigem Charakter entwickelt, das zumal an wichtigen Gedenktagen, zu hohen Festzeiten aufgeführt wurde. Die Aufführung bildete einen Theil des Gottesdienstes; sie geschah in lateinischer Sprache; dem recitativischen Dialog lag der Wortlaut des biblischen oder doch des durch den Ritus vorgeschriebenen Textes zu Grunde, und ebenso den eigentlichen Gesängen traditionell kirchliche Prosen oder Hymnen. Allmählich aber erhielten diese liturgischen Dramen einen höhern Grad künstlerischer Ausbildung, ihr Inhalt erweiterte, ihre Darstellung belebte sich: an der Ausgestaltung des Librettos begannen Poeten ihre Formgewandtheit zu zeigen. Aus einem integrirenden Bestandtheil wurde das Schauspiel ein hinzutretender Schmuck des Officiums; endlich trat es ganz aus dessen Rahmen heraus, obwohl es fortfuhr, im Anschluß an den Gottesdienst zur Verherrlichung des kirchlichen Festes und zur Erbauung der Gemeinde zu dienen. Hiermit war nun größere Freiheit für Wahl und Gliederung des darzustellenden Stoffes gegeben. Was anfänglich nur Theil oder gar Episode einer Handlung gebildet hatte, konnte zu einem selbständigen Drama verarbeitet werden; ursprünglich gesondert dargestellte Handlungen konnten ihrer natürlichen Affinität folgen und sich zu einem Ganzen verschmelzen. Ein unaufhörlicher Proceß des Trennens und Verbindens, der Erweiterung und Abbreviatur kennzeichnet die Geschichte des liturgischen wie des mittelalterlichen Dramas überhaupt. — Auch die dramatische Sprache blieb von der Entwicklung nicht

unberührt: in das kirchliche Latein mischte sich nicht selten die Volkssprache.

Die gegebene kurze Darstellung betrifft zunächst das — aus der Weihnachts- und der Osterfeier entspringende — Mysterium. Ganz ähnlich aber wie die Mysterien entwickelten sich die Mirakelspiele, welche zu Ehren der Heiligen aufgeführt wurden. Statt der Bibel und der inhaltlich sich ihr anschließenden apokryphen Schriften, bot hier die Legende den Stoff der Fabel, deren dramatische Ausgestaltung in gleicher Weise in der rituellen Feier ihren Ausgangspunkt hatte. Es lag jedoch in der Art der Sache, daß den lateinischen Mirakelspielen früher als den Mysterien, ja von Anfang an sich ein mehr weltliches Element beimischte; wie sie in der Regel von jungen Klerikern und Scholaren*) am Vorabend des Festtags, den es zu feiern galt, aufgeführt wurden.

Im Uebrigen verhielten sich die verschiedenen Entwicklungsstufen des kirchlichen Schauspiels nicht etwa so zu einander, daß die folgende Stufe die vorhergehende jedesmal aufhob. Vielfach lebten ältere Formen neben jüngeren fort. Und dasselbe gilt von dem kirchlichen Drama überhaupt im Verhältniß zu dem außerkirchlichen, ob auch geistlichen, Schauspiel: das eine wurde von dem anderen, das sich aus ihm entwickelte, nicht verdrängt, wenn es auch vor ihm in den Hintergrund trat.

Die Anfänge eines volksthümlichen geistlichen Dramas reichen bis in's zwölfte Jahrhundert hinauf. In jene Epoche fällt das anglonormannische „Mysterium von Adam", das in ästhetischer Hinsicht mit dem, was im späteren Mittelalter auf diesem Gebiet geleistet wurde, ruhig den Vergleich aushalten kann, gleichwohl aber in Hinsicht auf Form, Sprache, Weise der Aufführung ein Uebergangsstadium bezeichnet, wo das Schauspiel sich erst zur Hälfte von der Kirche emancipirt hatte. Auch diese Emancipation ging schrittweise vor sich. In der ersten Zeit schloß sich die Bühne unmittelbar an das Gotteshaus an, hatte dieses zum Hintergrund: durch die Kirchenthüre hat im Adamsmysterium „Gott" seinen Abgang; später spielte man nicht nur auf Kirchhöfen, sondern auch auf Angern, auf Markt-

*) Gelegentlich sogar von jungen Mädchen; vgl. Anhang.

plätzen und Straßen. Anfänglich waren die hervorragendsten Rollen in den Händen der Geistlichkeit; im Lauf der Zeit machte sich das Laienelement bei der Aufführung immer entschiedener geltend. Am wichtigsten sind die Veränderungen, die sich im Charakter des Schauspiels selbst vollzogen. Der Gesang, das Recitativ weicht der gesprochenen Rede; das rituelle Latein macht der Volkssprache Platz, zuerst in dem dramatischen Dialog, dann auch in den epischen Partien, welche die dramatische Handlung wie Klammern einfassen. Bald aber löst das Drama sich aus dieser Umklammerung, wenn auch einzelne Reste des alten — zwischen Zuschauern und Handlung vermittelnden — Brauchs bis in die späteste Zeit fortleben. Indem die Chorgesänge zum größten Theil wegfallen, werden auch die lyrischen Bestandtheile des Dramas erheblich eingeschränkt.

Diese typisch gehaltene Skizze der allgemeinen Entwicklung möge unsre Betrachtung des mittelalterlich englischen Schauspiels einleiten.

Von einem geistlichen Drama aus altenglischer Zeit haben wir keine Kunde. Auch in Altengland müssen die Keime zu einem kirchlichen Mysterium in der Liturgie vorhanden gewesen sein. Schwerlich aber fanden sie hier einen geeigneten Boden zu ihrer Entfaltung. Die ernste, der Innerlichkeit zugewandte Art des Volkes war einer unbefangenen Bethätigung des künstlerischen Spieltriebs im Bereiche des Cultus wenig günstig.

Seit der Eroberung wurde das anders. Gerade die zweite Hälfte des elften und das nächstfolgende Jahrhundert bildeten für das geistliche Schauspiel in Frankreich eine entscheidende, fruchtbare Epoche, und die Normannen, diesseits wie jenseits des Canals, hatten an den Fortschritten der Franzosen auch auf diesem Gebiet hervorragenden Antheil. Die beiden ältesten französischen Mysterien, die uns erhalten sind*) — der „Adam" und ein später entstandenes Auferstehungsspiel — scheinen beide von Normannen und zwar in England geschrieben zu sein. Man darf annehmen, daß die englische Bevölkerung fast zugleich mit dem streng liturgischen Mysterium,

*) Der Sponsus oder das Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, welches in die erste Hälfte des zwölften Jahrhunderts hinaufgeht, ist aus Latein und Französisch (genauer Poitevinisch) gemischt.

vielleicht gar noch früher als dieses, das daraus entstandene volksthümliche oder halbvolksthümliche kennen lernte.

Die erste dramatische Aufführung in England aber, von der die Ueberlieferung berichtet, fand in einer Schule statt. Zu Anfang des zwölften Jahrhunderts stand der mit der Abtei St. Albans zusammenhängenden Schule zu Dunstaple ein normannischer Klerk Namens Geffrei vor, der eigentlich in der Absicht, die Leitung der Klosterschule zu St. Albans zu übernehmen, vom Continent herübergekommen war. In Dunstaple schrieb Geffrei ein „Spiel von der h. Katharina", das er durch seine Schüler aufführen ließ. Zur Ausstattung erbat er sich und erhielt Chorkleider aus der Sakristei von St. Albans. Durch einen merkwürdigen Zufall fand das Spiel einen fast tragischen Abschluß. In der Nacht, die der Aufführung folgte, entstand eine Feuersbrunst: Geffreis Wohnung verbrannte zugleich mit den erborgten Costümen. Der Dichter sah hierin einen Wink des Himmels und nahm das Ordenskleid an. Als der damalige Abt von St. Albans, Richard, gestorben war, wurde er (1119) sein Nachfolger; er lebte bis zum Jahre 1146.

Das Spiel von der h. Katharina ist uns verloren gegangen, vielleicht wurde in jener verhängnißvollen Nacht auch das Manuscript eine Beute der Flammen. Wir dürfen wohl annehmen, daß es in lateinischen Versen — vielleicht mit eingemischten normannischen Brocken — gedichtet war.

Geffrei hatte in Paris studirt und mochte dort die Anleitung zur Dramaturgie erhalten haben. Französische Scholaren schrieben nicht selten geistliche Dramen. Jener Hilarius, in dem man mit gutem Grund einen Anglonormannen vermuthet hat und der zur Zeit, wo Geffrei die Abtswürde in St. Albans bekleidete, in Paraklet ein Schüler Abälards war (um 1125), verfaßte außer zwei liturgischen Mysterien — von Lazarus und von Daniel — ein Mirakelspiel vom h. Nicolaus, welches durchaus den Charakter eines Schuldramas hat.*)

In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts begann man in England Mirakelspiele auch öffentlich vor allem Volk aufzuführen. Die klassische Stelle im „Leben des heiligen Erzbischofs

*) Vgl. Anhang.

und Märtyrers Thomas" von Wilhelm Fitzstephen bezeugt, daß in den siebziger Jahren jenes Säculums derartige Aufführungen in London etwas Gewöhnliches waren. In einer Beschreibung der englischen Hauptstadt, die er seinem Werk anfügte, bemerkt nämlich der Biograph mit einem Seitenblick auf Rom: „London hat statt theatralischer Schaustellungen, statt scenischer Spiele, Spiele von heiligerer Art: Darstellungen der Mirakel, welche die heiligen Bekenner wirkten, oder der Leiden, in denen die Standhaftigkeit der Märtyrer sich leuchtend bewährte." Es ist kaum zweifelhaft, daß diese Aufführungen in anglonormannischer Sprache stattfanden.

In jener älteren Zeit trat demnach der Bevölkerung Englands — wenigstens außerhalb der Kirchenmauern — vornehmlich jene Gattung des geistlichen Dramas entgegen, deren Fabeln dem Stoffkreis der Legende und der „frommen Erzählung", somit einem Gebiet angehörten, welches normannische Dichter auch in der Epik mit Vorliebe pflegten. Werke wie der „Adam" dürften im zwölften Jahrhundert nicht allzu häufig zur Darstellung gekommen sein; noch weit seltener, wenn überhaupt, volksthümliche Dramen, in welchen der Heiland selber auftrat und redete; die Leidensgeschichte aber wurde damals gewiß noch gar nicht in eigentlich dramatischer Form aufgeführt. Bei einem Volke, dem das religiöse Schauspiel etwas Neues, ernst religiöse Gesinnung dagegen tief eingewurzelt war, mußte man bei zu freiem Vorgehen auf die Möglichkeit gefaßt sein, einer Profanation des Heiligen geziehen zu werden.*) Nach und nach aber gewöhnte sich die englische Bevölkerung an das geistliche Drama und lernte ungetrübten Genuß daraus schöpfen. Legendarische Stoffe bahnten biblischen, alttestamentliche solchen aus dem Neuen Testament und so endlich den intimsten Theilen der Heilsgeschichte den Weg aus dem Heiligthum in die Oeffentlichkeit, und wie die anfängliche Scheu einmal überwunden war, mußten

*) Auch in Frankreich, wo doch das liturgische Drama heimisch war, scheint das volksthümliche sich zuerst vorwiegend legendarischen und erst später biblischen Stoffen entschiedener zugewandt zu haben Ja, wenn die erhaltenen Denkmäler und die bekannten Nachrichten einen sicheren Schluß gestatten, so gelangte wenigstens die Passionsgeschichte hier erheblich später zur Dramatisirung als in England.

gerade die letzteren die Theilnahme der gläubigen Zuschauer im höchsten Grade erregen. Nichts vermag den unverwöhnten Sinn stärker zu reizen, als wenn das Bekannte ihm auf neue Weise vorgeführt, oder wenn das über Alles Ehrwürdige ihm in menschlich trauliche Nähe gerückt wird. Dieselbe religiöse Gesinnung, welche dem englischen Volk das biblische Drama zuerst ferner gehalten, machte ihm dasselbe später vor Allem werth und ließ die dramatisirte Legende in den Hintergrund treten. So wechselte das geistliche Schauspiel in England im Laufe der Zeit seinen Inhalt, behielt aber den Namen bei, den es bei seinem ersten öffentlichen Auftreten führte. Eine strenge Terminologie, welche freilich an dem alten Sprachgebrauch keine Stütze findet,*) unterscheidet das biblische Mysterium von dem legendarischen Mirakelspiel. Im mittelalterlichen England heißt das volksthümliche geistliche Drama ohne Unterschied des Inhalts „Mirakel." Unter jenen Mirakelspielen, die laut zeitgenössischer Zeugnisse in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts auf Kirchhöfen, auf Angern oder auf den Straßen der Städte gespielt wurden, haben wir uns vermuthlich Producte der biblischen sowohl wie der legendarischen Gattung zu denken.

Der Aufschwung des geistlichen Schauspiels in England knüpft sich an den Aufschwung der Jahrmärkte, an das Wachsthum des nationalen Wohlstandes, das Aufblühen von Handel und Gewerbe, das Emporkommen des Bürgerstandes, das Gedeihen der Zünfte. Alle diese Bedingungen waren zugleich der Emancipirung des Dramas von der Kirche und der Geistlichkeit förderlich. Zwar fehlte viel daran, daß der Klerus sich in seiner Gesammtheit dazu verstanden hätte, der theatralischen Wirksamkeit zu entsagen. In der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts und noch im vierzehnten Jahrhundert traten manche Kleriker in öffentlichen Mirakelspielen, maskirt und geschminkt, auf — zum großen Aergerniß frommer Gemüther, welche sich der solches strenge verpönenden kanonischen Bestimmungen erinnerten. Weder die Rüge ernster Sittenrichter aber noch die Erneuerung und Verschärfung kirchlicher Statuten durch Päpste und Synoden vermochte diesen Unfug vollständig zu beseitigen. Je größern Einfluß die Aufführung biblischer

*) Vgl. Anhang.

Dramen auf die Volksmenge gewann, desto weniger konnte der Klerus geneigt sein, sich die Mittel, solchen Einfluß zu üben, von den Laien gänzlich aus den Händen winden zu lassen. Auch pecuniäre Interessen kamen in's Spiel. Im Jahre 1378 petitionirten die Chorsänger der St. Pauls-Kathedrale bei König Richard II., er möge gewissen ungebildeten und unerfahrenen Leuten die beabsichtigte Aufführung der Geschichte des Alten Testamentes untersagen; hierbei machten sie das Interesse des Kathedralklerus geltend, der erhebliche Summen aufgewandt habe zur Vorbereitung einer öffentlichen Aufführung desselben Inhalts auf die nächste Weihnacht. Auch Bettelbrüder, Franciscaner und Carmeliter, wandten ihre Theilnahme der geistlichen Volksbühne zu. Nicht immer wird zwischen Klerikern oder Ordensleuten und Laien offene Concurrenz sich geäußert haben; vielfach, auch für die spätere Zeit, dürfen wir friedliches Zusammenwirken voraussetzen, wenn wir auch über die Art desselben nicht genauer unterrichtet sind. Es läßt sich denken, daß an manchen Orten ein Geistlicher die Oberaufsicht über die geistlichen Spiele übte; und wenigstens Eine Seite der dramatischen Kunst — nach unserer Auffassung, die allerwichtigste — muß das ganze Mittelalter hindurch die Provinz der Kleriker, mag man auch das Wort im weitesten Sinne nehmen, geblieben sein: die dramatische Dichtung. Den Text eines geistlichen Spiels zu verfassen, war der biedere Handwerker oder Krämer, der nicht ohne Mühe die ihm zufallende Rolle einübte, schwerlich im Stande.

Der bunten Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen Welt gegenüber ist Nichts bedenklicher als der Versuch, die lebendige Entwicklung einer Kunstübung in einer kurzen, allgemeinen Formel auszudrücken. So viel aber wird man sagen dürfen, daß seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts das Laienelement, wie es zumal in den Zünften sich verkörperte, bei der Aufführung des geistlichen Dramas zu überwiegen begann. Der Charakter jenes Dramas aber wurde nicht weniger durch die Art der Spieler und Zuschauer als durch die Art der Dichter bestimmt.

Vor allem gilt dies von der dramatischen Sprache. Unter der Regierung Heinrichs III., die auf so vielen Gebieten einen Aufschwung des nationalen Geistes bezeichnet, dürften auch die

ersten Versuche eines englischen Schauspiels an's Licht getreten zu sein. Ihre Heimath war, wie es scheint, das östliche Mittelland. Von dorther verbreiteten sich mehr oder minder energische, stets aber wirksame, Anregungen nach allen Seiten. Nach Norden: über Yorkshire und weiterhin bis zum Tynefluß. Nach Westen, wo Chester frühzeitig ein Schauplatz der Entfaltung dramatischer Kunst wurde und allmählich, wie man vermuthen darf, sich zu der Stellung einer dramatischen Metropole für Preston, Lancaster, Kendall und, jenseits des Meeres, für Dublin emporschwang. Auch nach dem Süden drangen jene Anregungen vor, besonders aber in das Herz des Landes, wo Coventry sich noch in später Zeit durch seine geistlichen Spiele einen großen Ruf erwarb.

Das älteste englische Drama, das auf die Gegenwart gekommen, trägt entschieden ostmittelländisches Gepräge — mag es auch genauere Localisirung noch erst von einer tiefer eindringenden Kritik erwarten — und dürfte bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein. Es behandelt in selbständiger Gestaltung einen apokryphen Stoff, der zum Ostercyclus gehört und in französischen Mysterien in das Auferstehungsspiel verarbeitet erscheint: Christi Höllenfahrt, die Verheerung der Hölle. Der Stoff, der früher und später manchen englischen Dichter begeisterte, hat mehr epischen als dramatischen Charakter. Der siegreiche Heiland, dem die Rolle des Helden zufällt, läßt einer Einwirkung der Gegenspieler, der höllischen Mächte, keinen ernst zu nehmenden Raum; während die im Limbus des Erlösers harrenden Erzväter und Propheten nothwendig zur Passivität verurtheilt sind. Eine Hauptwirkung hat der alte Dramatiker sich überdies entgehen lassen, indem er diese passiven Charaktere ihren Gefühlen erst da Luft machen läßt, wo die Hölle bezwungen ist, die Handlung also nur noch ihren krönenden Abschluß erwartet. Im Nikodemusevangelium, wie in den meisten abgeleiteten Darstellungen, leiten ebendiese Charaktere zugleich die Handlung ein: das dem Heiland voranleuchtende Licht, das bis in die Unterwelt dringt, erfüllt ihre Herzen mit Hoffnung, und sie verkünden die Ankunft des sehnsuchtsvoll Erwarteten. Indem er dieses Motiv preisgab, hat der Dichter freilich eine Wirkung anderer Art gesucht und erzielt: sein Held

eröffnet das Drama, das vor den Pforten der Hölle beginnt und erst später in das Innere führt,*) und tritt hier allein in der Größe seiner Absicht dem düstern Unbekannten entgegen. Den Kern des Dramas aber bildet — anders als in der Ueberlieferung — ein Rechtsstreit zwischen Christus und Satan; was wir in Erinnerung an das Gedicht von Eule und Nachtigall und das darüber Bemerkte (I, 271) wohl als einen jene Zeit charakterisirenden Zug werden gelten lassen müssen. Satan beruft sich auf den Satz, daß was man kaufe, Einem zu eigen werde: „Hungrig kam Adam zu mir, ich ließ ihn mir als Lehnsherrn huldigen; für einen Apfel, den ich ihm gab, ist er mein und sein ganzes Geschlecht." Doch der Herr erwidert: „Satanas, mein war der Apfel, den du ihm gabst; der Apfel und der Apfelbaum waren beide mein Werk. Wie konntest du irgend eines Andern Eigenthum als Waare verhandeln? Da er mit dem Meinigen erkauft wurde, will ich ihn mit Recht haben." Der Satan gibt jetzt den Standpunkt des Rechts auf und verlegt sich auf's Bitten, appellirt an die Billigkeit: „Behalte Himmel und Erde für dich, überlasse mir die Seelen in der Hölle. Laß mich behalten, was ich habe, was du hast — glücklich mögst du seiner walten!" Aber: „Schweig stille Satanas", spricht der Herr, „du hast Doppelas**) geworfen! Meintest du, ich wäre umsonst gestorben? Durch meinen Tod ist die Menschheit erkauft. Sie, die mir gedient haben, sollen mit mir im Himmel wohnen. Du sollst größere Qual erdulden als irgend Einer, der hier innen ist." Satan: „Keiner kann mir Schlimmeres anthun, als ich bisher erfahren habe. Ich habe so viel Uebles erlitten, daß es mir gleich gilt, wohin mein Loos fällt. Wenn du mich der Meinigen beraubst, so werde ich dich der Deinen berauben. Ich werde von einem Menschen zum andern gehen und dir manchen abwendig machen." Der Herr: „Weiß Gott, ich werde ein Wort mit dir reden und dich zwingen, Frieden zu halten! So fest werde ich dich binden, daß du mir wenig rauben sollst..... Nur die kleineren Teufel von geringer Macht sollen fürder unter die Menschen

*) Hierbei ist übrigens zu beachten, daß die Abtheilungen der Bühne nicht hinter, sondern neben einander lagen, den Blicken der Zuschauer offen.

**) Doppelas der niedrigste Wurf beim Würfelspiel.

gehen und sich aller derer bemächtigen, die ihnen nicht widerstehen wollen." — Dem Sieg im Wortkampf folgt jetzt der thätliche. Christus schreitet auf die Höllenpforten zu, der Thorwart ergreift die Flucht, die Pforten stürzen zusammen; der Herr fesselt Satanas, der bis zum jüngsten Tage in seinen Ketten verharren soll. Und nun wendet sich der Heiland denen zu, die zu befreien er gekommen ist, und wird von ihnen mit Jubel und Ehrfurcht begrüßt. Adam, Eva, Abraham, David, Johannes der Täufer, Moses flehen in Worten voll Innigkeit, Demuth, Reue, sehnsüchtiger Hoffnung; Frieden und Liebe athmen die Erwiderungen des Erlösers.

Die dramatische Technik des Mittelalters zeigt sich in diesem Spiel noch wenig entwickelt: die Darstellung ist einfach, würdig, sehr knapp, in großen Linien etwas eckig und spröde. Kein überquellendes Pathos, wenn auch tiefes Gefühl; kein Realismus der Kleinmalerei; keine Späße und keine Rohheiten. Worauf es ihm ankommt, sagt der Dichter seinen Zuhörern mit bitterm Ernst und verfehlt seine Wirkung nicht. Seinen Zuhörern — denn das Hören war in diesem Fall wichtiger als das Schauen; der Schwerpunkt der Darstellung liegt durchaus in Dingen, die sich auch ohne Action klar machen ließen. Und das Drama gehört zu den Exemplaren der Gattung, welche die episch-liturgische Eierschale noch nicht ganz abgestreift haben: ein erzählender Prolog leitet zum Spiel über.

Ein Menschenalter etwa — schwerlich ein längerer Zeitraum — wird das älteste englische Drama, das uns erhalten, von dem nächstältesten trennen. Das Spiel von Jacob und Esau,*) wie wir dieses zu nennen uns erlauben, scheint unfern der Humbermündung, doch wohl nördlich von der mundartlichen Grenze, entstanden. Ostmittelländische Einwirkung zeigt sich schon in der Wahl des Stoffes, der sonst auf der älteren Bühne wenig populär war, und auch die Behandlungsweise erinnert uns an die Gebiete und an das Jahrhundert, welche die Dichtungen von Genesis und Exodus**) hervorbrachten.

Auch in „Jacob und Esau" steht die dramatische Kunst noch auf niederer Stufe: die Situationen werden nicht recht ausgebeutet,

*) Vgl. Anhang.

**) Vgl. dieses Werkes I, 246 ff.

die Charakteristik zeigt geringe Vertiefung und Originalität. Der Dichter empfindet volle Ehrfurcht vor seinem Stoff, dessen ihm wichtigste Züge er treuherzig dramatisirt, ohne viel von dem Seinigen hinzuzusetzen. Er schreibt in guten Versen, in naiver, lebendiger Sprache, strengt jedoch sein Erfindungstalent fast gar nicht an und bedarf offenbar auch keiner besonderen Reizmittel, um sein wenig verwöhntes Publikum zu fesseln und zu rühren. Desto größer sind die Anforderungen, die er an die Phantasie der Zuschauer stellt. Jacobs vieljähriger Aufenthalt bei Laban wird uns im Drama nicht vorgeführt. Nun empfindet aber der Dichter nicht etwa das Bedürfniß, die Zeit, in die jene Episode fällt, andeutungsweise durch irgend eine andere Handlung auszufüllen, sondern er setzt sich mit einem salto mortale einfach darüber hinweg. Vielleicht verließ Jacob für einige Augenblicke die Bühne, um dann wieder, diesmal in Begleitung von Rachel, Lea, Kindern und Gefolge, hervorzutreten. Wie wir das Drama lesen, beginnt einundderselbe Monolog Jacobs auf der Reise nach Haran und endigt auf der Heimkehr. Die bedeutsame Epoche wird bloß durch die Worte bezeichnet: Hic egrediatur Jacob de Aran in terram nativitatis suae. — Die Einheit der Idee hält der Dichter strenge fest: Israels Erwählung. Daher sind die Scenen zwischen Jacob und Gott ihm noch wichtiger als die das Verhältniß Jacobs zu Esau betreffenden, und die Aussöhnung zwischen den beiden Brüdern, welche das Drama abschließt, bringt jene Idee zur wirksamen Erscheinung, indem sie zugleich der menschlich gemüthlichen Basis, auf der die erhabensten Geschicke sich aufbauen, ihr Recht widerfahren läßt.*)

III.

Wenn „Jacob und Esau" uns so ziemlich in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist, so liegt dies zum Theil wohl

*) Die letzten Worte des Stücks lauten: „Jacob. Gott vergelte es dir, Bruder, daß du deinen Knecht so küssen wolltest. Esau. Nein, Jacob, lieber Bruder, ich will dir ganz etwas Anderes sagen: du bist mein Herr durch Schicksalsschluß. Laß uns zusammen, du und ich, zu meinem Vater gehen und zu seinem Weibe, die dich, Bruder, wie ihr Leben liebt."

daran, daß der Stoff, in sich abgeschlossen und ohne directe Beziehung zu den hohen kirchlichen Festen, spätere Dichter nicht zur Ueberarbeitung oder Neubehandlung reizte. Gerade diejenigen Spiele, die im Mittelpunkt des geistlichen Dramas standen, erlebten die mannigfachsten Schicksale, die zahlreichsten Metamorphosen, wobei denn frühere Gestaltungen vielfach späteren den Platz räumten. Ganz besonders gilt dies vom Weihnachts- und vom Osterspiel. Beide trugen den Keim zu einer reichen Entwicklung in sich, welche, nach zwei Seiten hin fortschreitend, die demselben Boden entwachsenen mächtigen Bäume schließlich ihre Zweige vermählen ließ.

Zu dem Kern des Weihnachtsspiels, der Geburt Christi, stand zunächst die Anbetung der Hirten in engster Beziehung, ja diese konnte discreter Weise jene geradezu mit vertreten. Den Hirten des Lucasevangeliums aber schlossen sich die h. drei Könige aus dem Matthäusevangelium an, und in ihrem Gefolge erschienen die Flucht nach Aegypten und der bethlehemitische Kindermord. Dem Evangelisten Lucas entnahm man wiederum die Reinigung Mariä, deren Einreihung in die Kette nun freilich auf große chronologische Schwierigkeiten stieß, bei denen man sich jedoch nicht lange aufhielt. In der Regel ließ man das Lichtmeßspiel auf den Kindermord folgen und fügte ihm die Disputation im Tempel, welche das zweite Capitel bei Lucas beschließt, an. Noch weiter aber breitete das Weihnachtsmysterium sich nach rückwärts aus: die Verkündigung und der Besuch bei Elisabeth als Prologe verstanden sich von selbst; allein die Consequenz der religiösen Idee trieb weiter, in das Alte Testament hinein. Wie im kirchlichen Jahr die Christnacht von dem Adam und Eva geheiligten Tag eingeleitet wird, wie die kirchliche Liturgie, nicht weniger als die Homiletik und die Kunst, Altes und Neues Testament in Parallele zu setzen, Ursache und Wirkung, Verheißung und Erfüllung, Bild und Wirklichkeit gegen einander zu halten pflegt, so folgte auch das Mysterium der Tendenz, die Welterlösung bis auf ihren Grund und Anlaß zurückzuverfolgen und Christi Vorfahren und abbildliche Vorläufer im Zusammenhang mit seinem eigenen Erscheinen darzustellen. So begann man mit der Erschaffung der Welt und dem Falle Lucifers, schloß Adams Sündenfall und den ersten Brudermord an, gelangte durch die

Sündfluth zu Abrahams Opfer, von Abraham bis Moses und leitete durch die Weissagungen der Propheten zum Neuen Testament über. Im Grunde geschah hier nichts Neues. Von Anfang an umfaßte der Weihnachtskreis des liturgischen Mysteriums zwei große Gruppen. Die eine, aus den Evangelien, zum Theil auch aus apokryphen Schriften, hervorgegangen, hatte ihren Mittelpunkt in der Geburt Christi. Den Kern der anderen bildete der Aufzug der Propheten, dessen Text auf einem gleichfalls alten Theil des Weihnachtsofficiums, einer lange dem h. Augustin zugeschriebenen Predigt beruhte, und von dem sich nach und nach verschiedene alttestamentliche Dramen zu mehr oder minder selbständiger Gestaltung losgelöst hatten. Eine bedeutende Entwicklung dieser Gruppe tritt uns bereits in dem anglonormannischen Mysterium von Adam entgegen. Für die englischen Dramaturgen handelte es sich also bloß darum, die beiden Theile, jeden für sich, weiter auszubilden und sie miteinander zu verbinden. Dabei wußten sie mit dem ursprünglichen Kern des einen Theils, mit den Weissagungen der Propheten offenbar nichts Rechtes anzufangen. Wo diese im späteren englischen Mysterium erscheinen, nehmen sie sich wie ein Stück Liturgie aus, welches der lebendige Organismus des freieren geistlichen Schauspiels sich nicht zu assimiliren vermochte.

Auch das Osterspiel gestaltete sich zu einem reich, obschon einfacher, entwickelten Ganzen. Die ganze Passionsgeschichte in ihren einzelnen Momenten — Verschwörung, Abendmahl, Gefangennahme, Verhör, Geißelung, Kreuzigung und die Höllenfahrt dazu — ging der Auferstehung mit den unmittelbar dazu gehörigen Erscheinungen voran; die Erscheinung zu Emaus, die Bekehrung des ungläubigen Thomas folgten; die Himmelfahrt bildete wohl schon früh den Abschluß.

Weihnachts- und Osterkreis reichten sich nun die Hand; ein paar vermittelnde Glieder — die Taufe Christi, die Auferweckung des Lazarus — wurden eingeschoben; und indem man am Schluß das jüngste Gericht hinzufügte, hatte man den ganzen Verlauf der heiligen Weltgeschichte, wenn auch nicht ohne verzweifelte Sprünge, durchmessen.

Der folgenschwere Schritt der Verbindung jener Kreise mag

in England bald nach dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts stattgefunden haben. Von großem Einfluß darauf war das Frohnleichnamsfest, das, 1264 in die Kirche eingeführt, mit dem Jahre 1311 zu unbestrittener Geltung gelangte. Eine Feier, welche in der schönsten Jahreszeit Geistliche und Laien, eine ganze Bevölkerung unter freiem Himmel versammelte, welche den Mittelpunkt sämmtlicher Cultushandlungen und Glaubensgeheimnisse betraf, welche eine lange Procession mit großem Pomp an schön geschmückten Altären und Gerüsten vorüberführte und durch bildliche Darstellungen, auch wohl lebende Bilder, aus der heiligen Geschichte erhöht wurde, war vor allem dazu geeignet, ein großartiges geistlich-weltliches Festspiel einzuleiten, das die historischen Grundlagen des Glaubens von Anfang bis zu Ende expliciren sollte. Es ist daher vollkommen begreiflich, wenn die englischen Collectivmysterien sich gewöhnlich als Frohnleichnamsspiele, seltener als Pfingstspiele, entwickelten.

Die Corporationen, welche alle ihren eigenen Festtag hatten, den sie vielfach durch dramatische Aufführung zu feiern pflegten, sahen sich jetzt einem gemeinsamen Festtag gegenüber, den es gemeinsam zu feiern galt. Und wie alle Zünfte in der Frohnleichnamsprocession vertreten waren, so wurde es nun für jede eine Ehrensache, an dem großen Festspiel theilzunehmen, einen Abschnitt daraus, ein Einzelspiel, einzurichten, auszustatten und von Zunftgenossen aufführen zu lassen. Wo dies nicht anging, weil die Zunft zu unbedeutend, zu arm, oder auch weil die Zahl der sich bewerbenden Corporationen größer war als die der zu vergebenden Stoffe, betheiligten sich mehrere Zünfte oder doch Gewerbe an Einem Spiel. Wahl oder Zuweisung der einzelnen dramatischen Handlungen mochte zum Theil auf historischer Tradition, auf irgend einer inneren Beziehung des betreffenden Spiels zu einem bestimmten Handwerk beruhen; in den meisten Fällen jedoch scheinen rein äußerliche Gesichtspunkte, die Rücksicht auf die mise en scène sie bestimmt zu haben. Den Goldschmieden fiel das Dreikönigsspiel schon wegen der anzufertigenden Kronen zu. Für Bau und Ausrüstung der Arche Noahs waren Zimmerleute oder Schiffer fast unentbehrlich. Das Schmiedehandwerk machte sich — wohl nicht bloß in Coventry — um das Kreuzigungsspiel verdient. In der Flucht nach Aegypten

gab an einigen Orten die stumme Rolle des Esels zu Gunsten der Hufschmiede den Ausschlag. Was anfänglich auf freier Wahl, gegenseitigem Uebereinkommen, ja auf Zufall beruhen mochte oder geistlichem Rath gemäß geordnet wurde, kam später unter die Controle des Zunftamts, wurde Vorschrift und Pflicht. Da geschah es denn auch wohl, daß man, was zuerst eine Ehre und Freude gewesen war, als eine Last empfinden lernte. Aus Bequemlichkeit, Sparsamkeit, Mangel an Kräften und Mitteln suchte diese oder jene Zunft sich von der Betheiligung am Spiel entbinden zu lassen, bzw. ihre active Theilnahme in eine bloß zahlende zu verwandeln; während eine andere Zunft mitunter zwei oder mehr Spiele übernahm.

Die geschilderten Verhältnisse waren für die Entwicklung des geistlichen Dramas in England von bestimmendem Einfluß. Mit Nothwendigkeit setzte sich das Collectivmysterium von Anfang an aus einer Vielheit kleiner, an Umfang und Bedeutung verschiedener, in sich aber selbständiger Spiele zusammen. Von verschiedenen Dichtern, vielfach aus verschiedenen Epochen herrührend, zeigten diese eine große Mannigfaltigkeit in Behandlungsweise, Ton, stilistischer und metrischer Form. Häufig nimmt das eine Spiel auf das andere, vorhergehende wenig Rücksicht; Dinge, die der Zuschauer vor seinen Augen sich hat abspielen sehen, werden ihm in einem weitschweifigen Einleitungsmonolog von neuem vorgehalten; auch an Unebenheiten und Widersprüchen im Einzelnen fehlt es nicht. Unter diesen Umständen konnte ein ursprünglich für sich stehendes Stück von einem cyclischen Dramaturgen leicht für seine Zwecke umgearbeitet, mitunter auch wohl unverändert in den Cyclus aufgenommen werden. Die Einwirkung einer Landschaft auf die andere, der wechselnde Geschmack der Zeit konnten so in der Gestaltung der Einzelspiele sich unbehindert Geltung verschaffen.

Das mitunter sich einstellende Bedürfniß nach einem noch unvergebenen Spiel rief Theilung eines alten oder auch Einfügung einer ganz neuen dramatischen Handlung hervor. Trennung und Verbindung der Motive, mit andern Worten: die Abgrenzung der Spiele unterliegt den Einflüssen des Orts und vor allem der Zeit. Wo eine Zunft zu dem eigenen Spiel das daran grenzende einer

andern übernahm, wurden beide Handlungen in der Regel zu einer einzigen verschmolzen oder doch zusammengeschweißt.

Da der äußere Zusammenhang zwischen der Ausrüstung eines Stücks und einem bestimmten Handwerk in zahlreichen Fällen die Zuweisung ebendieses Spiels an das betreffende Handwerk bewirkt hatte, so war es unvermeidlich, daß dieses realistische Verhältniß auch in der Art der Aufführung, ja weiterhin sogar in der Gestaltung des Dramas selbst zum Ausdruck gelangte. Es handelte sich nicht bloß um Costüm und Ausstattung, sondern auch um Action und Vortrag; nicht bloß darum, ob Noahs fertige Arche, sammt der darin aufzunehmenden Thierwelt, Illusion erregte; sondern auch darum, ob Noah beim Bau der Arche sich als rechter Zimmermann bewährte, ob die Bemannung der Arche während der Fluth sich echt seemännisch oder aber im Stil der Landratten gerirte. Die Schmiede, oder welche Zünftler verwandter Art im Kreuzigungsspiel fungiren mochten, setzten eine Ehre darein, den Heiland kunstgerecht an's Holz zu schlagen, und so kommen die Details ihres Handwerks, mit allen Schwierigkeiten und Zufälligkeiten, die daran haften, bei so ungeheuerm Anlaß mitunter zu scheußlicher Anwendung und erfüllen den begleitenden Dialog mit dem rohesten, aber auch — in technischer wie psychologischer Hinsicht — täuschendsten Leben. Hier zeigt sich die Einwirkung der Schauspieler auf den Dichter, der ihnen zu Liebe Nebensächliches breit ausmalend zeitweilig in den Vordergrund drängt, Alltägliches, Niederes dicht neben das Erhabene und Einzige stellt, komische Wirkung mit tragischer verbindet oder diese durch jene gefährdet. Aber auch in der Charakteristik seiner Hauptfiguren leitet ihn vielfach, bewußt oder unbewußt, die Rücksicht auf die lebendigen Darsteller; da der Mensch, wie er geboren und geworden ist, sich nun einmal dem unbefangenen Auge als eine Einheit präsentirt. Und so darf man sagen, daß der Realismus des älteren englischen Dramas — in gutem und schlimmem Sinne — wesentlich auf den Bedingungen beruht, unter denen es aufgeführt wurde.

Die Art und Weise der Aufführung anderseits trägt deutliche Spuren des Ursprungs dieser Festspiele. Das einzelne Stück ist an das Gerüste geknüpft, das zu seiner Darstellung dient und ihm

den Namen pageant, ohne dieſen ſelbſt zu verlieren, mitgetheilt hat. Während nun in den Städten die Bühne beweglich war, die Theatergerüſte auf Rädern aus einer Straße in die andere gefahren wurden und — in vorgeſchriebener Reihenfolge — vor den Häuſern der Honoratioren behufs Production ihres Spiels Halt machten, ſtand auf dem Lande umgekehrt einer beweglichen Zuhörerſchaft eine lange Reihe unbeweglicher Gerüſte gegenüber. Dort gemahnte der Weg der Theaterwagen an den Weg, den die Frohnleichnamsproceſſion gezogen war; hier erinnerte die Reihe der Bühnengerüſte, wenn nicht durch ihren Standort, ſo doch durch ihre Folge an die Altäre und Stationen, an denen die Proceſſion ſich vorüberbewegt, vor denen ſie gehalten hatte. In beiden Fällen aber war ein Theil der Straße oder des Angers — zwiſchen dem Gerüſte und den Zuſchauern — der Bühne reſervirt, mochten die Schauſpieler manchmal auch Mühe haben, dieſen Proſceniumsraum von der neugierig ſich zudrängenden Menge freizuhalten.

Die Bühne dehnte ſich in die Breite, im Geſammtſpiel wie im Einzelſtück; für Perſpective hatte die damalige Zeit wenig Sinn. Nebeneinander ſtellten ſich auf der Bühne die als getrennt zu faſſenden Räume dar: das Gemach oder das Haus und die davor liegende Straße. In manchen Fällen ſtanden auch der Hauptbühne eines Spieles zwei oder mehr Nebengerüſte zur Seite, zwiſchen denen dann der freie Raum unten die Bewegung vermittelte. So hatte man die Perſonen des Dramas auch dann vor Augen, wenn ſie unthätig waren, und begleitete ſie auf ihren Wegen. Einer künſtleriſchen Täuſchung war ſolches Verhältniß möglichſt ungünſtig; die Phantaſie des Zuſchauers hatte dem thatſächlich vorhandenen Raume je nach Umſtänden eine mehr oder minder erhebliche, zuweilen eine gewaltige Ausdehnung zu geben. Und nach dem von den dramatiſchen Figuren zurückgelegten Raume bemißt ſich die Zeit, ſodaß der in „Jacob und Eſau“ beobachtete Vorgang ſich unzählige Male, wenn auch ſelten oder nie in gleichem Maßſtabe, wiederholt. Solche Freiheit in der Behandlung von Raum und Zeit iſt der Entwicklung einer geſchloſſenen Kunſtform wenig günſtig; dem Dramatiker, der etwas zu ſagen hat, gibt ſie dafür die Möglichkeit, ſich vollſtändig auszuſprechen.

Merkwürdig ist nun der Gegensatz zwischen diesem idealistischen Charakter der Gesammtbühne und jenem ängstlichen Realismus, womit einzelne Gegenstände, womöglich plastisch, vorgeführt wurden. Waren auch die Costüme und Ausstattungsstücke traditionell, typisch, symbolisch; traten auch Christus, die h. Jungfrau, die Apostel in Gewändern auf, deren Zuschnitt und Farben von der bildenden Kunst der Zeit hergenommen waren; erschien die Säule, an welche der Erlöser während der Geißelung gefesselt ist, vergoldet — das Alles waren Abweichungen von der historischen Wahrheit, welche einer Zuschauerschaft des vierzehnten oder fünfzehnten Jahrhunderts gar nicht zum Bewußtsein kommen konnten. Im Ganzen erhielt man von der Bühne einen Eindruck der Art, wie er etwa aus der Betrachtung alter Landkarten hervorgeht: wo malerisch ausgeführte Städte, Gebirge, Baumgruppen, Thiere das Auge anziehen und zu der flachen Umgebung und der Kürze der Entfernungen sich in kein vernünftiges Verhältniß bringen lassen.

Ideale und realistische Momente stehen so auf der damaligen Bühne unvermittelt nebeneinander. Wer aber wollte verkennen, daß die dramatische Dichtung jener Zeit, ja — mit wenigen glänzenden Ausnahmen — die mittelalterliche Poesie überhaupt zu einer ähnlichen Beobachtung Anlaß gibt? Nur in seltenen Fällen — bei Dichtern wie Chaucer oder in den besten Producten der Volksdichtung — sehen wir die idealisirende Tendenz, ohne die es keine Kunst gibt, und die realistische, ohne die jede Kunst verkümmern muß, sich innig durchdringen und vermählen; gewöhnlich beschränken sie sich auf einen modus vivendi, wobei jede ihre besondere Provinz zugewiesen erhält. Dies wird überall da der Fall sein, wo die dem Dichter oder Künstler vorschwebenden Ideale, in ihrer traditionellen Gebundenheit, zu der Wirklichkeit des Lebens, in das er gestellt ist, keine lebendige Beziehung haben.

Im Verlauf des vierzehnten Jahrhunderts begannen die cyclischen Festspiele die geistliche Bühne Englands zu beherrschen. Es versteht sich, daß sie die Einzelaufführungen nicht außer Brauch setzten; im Gegentheil dürfte das gesteigerte Interesse am Schauspiel auch diesen zu Gute gekommen sein. Vielfach aber wird man dasselbe Stück als Theil eines Collectivdramas und als selbständiges Ganzes

aufgeführt haben, sodaß die Dichtung aus dieser Concurrenz keinen großen Vortheil zog. Und der größere Glanz wie die mächtigere Anziehungskraft haftete doch an den großen Gesammtspielen.

Auch von der Aufführung kleinerer Cyclen erfahren wir noch aus späterer Zeit. Zu Weihnachten brachte man mitunter die Geschichte des Alten Testaments zur Darstellung,*) an ebendemselben oder einem andern Fest (Tag der h. Anna, Lichtmeß) den eigentlichen Inhalt des Weihnachtskreises, zu Ostern oder am Frohnleichnamstag den ganzen Verlauf von Christi Leiden und Sterben. Dabei geschah es auch wohl — wenigstens seit dem fünfzehnten Jahrhundert — daß der Cyclus nicht, wie bei den großen Festspielen, in Einem Zuge aufgeführt wurde, sondern in der Weise, daß seine einzelnen Theile eine Wiederkehr desselben Festtags zu feiern dienten, wobei mithin die Zwischenacte je ein ganzes Jahr dauerten. Das Wichtigste ist, was in Einem Fall wenigstens sich nachweisen läßt,**) daß auch zwischen kleineren und größeren Cyclen ein Austausch der Textbücher stattfand.

IV.

Das geistliche Drama, und damit das Collectivmysterium, verbreitete sich über ganz England und, wie u. a. Dublin bezeugt, darüber hinaus. Nicht aller Orten jedoch erwiesen sich Boden und Himmel einer kräftigen Entwicklung dieser Kunstgattung gleich günstig. Wenn nicht Alles trügt, so gedieh das Drama weit besser in der nordöstlichen als in der südwestlichen Hälfte des Landes, besser in den ursprünglich anglischen als den ursprünglich sächsischen Gebieten, besser dort, wo von altersher die homiletische Behandlung der h. Schrift und die biblische Dichtung im großen Stil heimisch war, als dort, wo die Heiligenlegende zuerst zu höherer Blüthe und zu cyclischer Entfaltung gelangte. Die folgende Betrachtung wird diesen allgemeinen Satz der Anschauung etwas näher bringen.

Welche Geschicke das englische Drama in seiner engeren Heimath erlebte, darüber sind wir sehr ungenügend unterrichtet. An einige

*) Vgl. oben S. 250.

**) Vgl. Ludus Coventriae, ed. J. O. Halliwell S. 290.

Namen ostmittelländischer, zumal ostanglischer, Städte knüpft sich die Erinnerung theatralischer Aufführungen geistlicher Spiele; insbesondere erfahren wir, daß zu Wymondham bei Norwich jährlich solche stattzufinden pflegten. Aus Norwich selbst ist uns ein Spiel der Gewürzkrämer — über die Erschaffung Evas und den Sündenfall — in zwei Handschriften des sechzehnten Jahrhunderts (1534 und 1565) überliefert. Nur ein einziges Denkmal ostmittelländischer Dramaturgie aus der Blüthezeit des Mysteriums ist vorhanden, ein Einzelspiel, das sowohl als Theil eines Cyclus wie selbständig aufgeführt worden sein mag: das Spiel von Abraham und Isaak, wie es die in Suffolk, unweit der Norfolker Grenze entstandene Brome-Handschrift uns aufbewahrt hat. Der gegenwärtigen Gestalt des Dramas, welche dem fünfzehnten Jahrhundert angehört, liegt nachweislich eine ältere zu Grunde, die im vierzehnten Jahrhundert entstanden sein muß und ihre wesentlichsten Eigenschaften in dem vorliegenden Text nicht eingebüßt zu haben scheint. Gegen die „Verheerung der Hölle" und auch gegen „Jacob und Esau" gehalten, bekundet „Abraham und Isaak" einen bedeutsamen Fortschritt. Der Dichter bewegt sich freier, ist auf psychologische Vertiefung, auf Ausmalung der Situationen bedacht und beutet seinen pathetischen Stoff — unter den damals recipirten einen von den wenigen, die dramatischen, ja tragischen Gehalt in sich schließen — nach Kräften aus. In das Verhältniß zwischen Vater und Sohn vor dem Moment, wo an Ersteren der bekannte grausame Befehl ergeht, läßt er uns wenigstens einen Blick werfen. Den Befehl selbst nimmt Abraham zu ruhig und resignirt hin — ein traditioneller Fehler, der in der Pietät gegen den Stoff wurzelt. Abraham redet wie ein Moralprediger, nicht wie ein Vater. Sowie er aber zur Ausführung der grausigen That die ersten Vorbereitungen trifft, beginnt das unterdrückte Gefühl in seiner Brust sich mächtig zu regen, und immer gewaltiger wird im Verlauf der Entwicklung der innere Kampf, dessen Ausgang freilich — bei der Art des Helden und den Anschauungen des Dichters — keinen Augenblick zweifelhaft erscheinen kann. Vortrefflich wird die liebenswürdige Unschuld Isaaks explicirt — in einer Weise, die seinem Vater das Herz zerreißen mußte, und auch den Zuschauer, ja den Leser mächtig

bewegt. An der verhängnißvollen Stätte angelangt, redet der Knabe seinen Vater freundlich aufmunternd an; aber Abrahams umflorter Blick erregt sein Erstaunen, und da er kein Opferthier erblickt, steigt eine Ahnung des Schrecklichen in ihm auf. Vergebens sucht Abraham ihn durch den Hinweis auf Gott, der ihnen ein Thier schicken werde, zu beruhigen. „Ja, Vater", sagt er, „aber mein Herz beginnt zu zittern beim Anblick jenes scharfen Schwertes in eurer Hand. Warum tragt ihr euer Schwert so entblößt? Und eure Miene verstehe ich nicht." Abraham. O Vater im Himmel, wie weh ist mir! Dies Kind hier zerbricht mir das Herz. Isaak. Sagt mir, lieber Vater, vor allem Andern: habt ihr das Schwert für mich gezogen? Abraham. Ach, Isaak, lieber Sohn, ruhig! ruhig! Fürwahr, du zerreißest mir das Herz. Isaak. In der That, Vater, ihr habt etwas im Sinne, daß ihr immer trauriger und trauriger werdet. Abraham. O Herr des Himmels! senke deine Gnade herab; denn nie war meinem Herzen halb so weh. Isaak. Ich bitte euch, Vater, laßt mich wissen, ob ich irgend ein Leid erfahren soll oder nicht? Abraham. Glaube mir, lieber Sohn, ich kann es dir noch nicht sagen; mein Herz ist jetzt so voll Schmerz. Isaak. Ich bitte euch, theuerer Vater, verbergt es mir nicht: sagt mir Etwas von dem, was ihr im Sinne habt. Abraham. Ach, Isaak, Isaak! ich muß dich tödten. Isaak. Mich tödten, Vater? Weh! was hab' ich verübt? Wenn ich mich irgend gegen euch vergangen, so könnt ihr mich mit einer Ruthe ganz fügsam machen; aber tödtet mich nicht mit euerm scharfen Schwerte; ich bin ja nur ein Kind, Vater. Abraham. Es ist mir sehr hart, Sohn, dein Blut zu vergießen; doch, glaube mir, Kind, mir bleibt keine Wahl. Isaak. Nun so gäbe Gott, meine Mutter wäre hier auf diesem Hügel: sie würde für mich niederknien, um mein Leben zu retten. Und da meine Mutter nicht hier ist, so bitte ich euch, Vater, ändert eure Miene — und tödtet mich nicht mit euerm Schwert. — Abraham macht ihn jetzt mit Gottes Befehl bekannt. Sowie Isaak den Gedanken gefaßt hat, daß Gottes Wille dieses Opfer erfordere, ergibt er sich in sein Loos. Er bittet nicht mehr um sein Leben, er murrt nicht über sein Geschick; aber in dieser sanften Ergebenheit wirkt sein naives

Geplauder erst recht erschütternd. Bald wünscht er, sein Vater möge der Mutter seinen Tod verhehlen, bald trägt er ihm einen letzten Gruß an die Mutter auf. Er fürchtet sich vor dem Schwerte und bittet Abraham, ihm ein Tuch über die Augen zu breiten, daß er es nicht sehe; dagegen widerstrebt es ihm, mit gebundenen Händen sein Schicksal zu erwarten. Er bittet um den väterlichen Segen, erfleht seines Vaters Verzeihung für Alles, wodurch er ihn beleidigt haben möge. Jedes seiner Worte wühlt Abrahams Brust im Innersten auf, entfesselt einen neuen Sturm der Gefühle. Und so tauchen immer und immer wieder retardirende Motive auf, immer andere Mittel, um das grausame Spiel, an dem nun einmal das Interesse des Dramas hängt, in rührend anmuthiger Weise zu verlängern. Keine unter den mittelenglischen Dramatisirungen des Stoffes ist in dieser Scene so reich an Motiven und Variationen.*) Zuerst scheint Isaak den Fortschritt der Handlung zu hemmen, dann wieder Abraham, den sein Sohn mehr als einmal anfleht, ein Ende zu machen. Im Grunde ist es fortwährende Wirkung und Gegenwirkung zwischen beiden Betheiligten, welche die Krisis verlängert und die Zuschauer in athemloser Spannung erhält. — Nicht weniger schön, als die schmerzvolle Krisis, ist der glückliche Ausgang dargestellt. Der Engel, der Abraham die frohe Botschaft verkündet hat, ist abgetreten. Der Erzvater preist Gott für seine Gnade, fordert seinen Sohn auf, sich zu erheben. Dieser aber erwartet noch immer den tödtlichen Streich. Als er aus väterlichem Munde vernimmt, daß Gott ihm das Leben geschenkt habe, erwacht die Freude mächtig in seinem Herzen; doch sind Furcht und Zweifel noch nicht daraus entwichen; im Kampf der Gefühle bedarf er wiederholter Versicherung, daß die Gefahr vorüber sei. Und wie reizend naiv sind die Worte, die er an den Widder richtet, der an seiner Stelle sterben soll: „O Schaf, du Schaf, sei gesegnet, daß du hieher gesandt wurdest!“ ... oder die Worte, die er beim Schüren des Feuers spricht: „Vater, während ich mich niederbücke, wirst du mich nicht tödten, nicht

*) Hierzu möge bemerkt werden, daß einige Stellen des Dramas den Verdacht erregen, als seien Motive aus andern Darstellungen in die den Kern dieses Dramas bildende Darstellung später verwebt worden.

wahr?" — „Nein fürwahr, lieber Sohn! fürchte dich nicht; meine Trauer hat ein Ende." — „Ja, aber ich wollte, jenes Schwert wäre in der Scheide; denn es erregt mir Grausen." Wir halten hier im Citiren ein. Den Gegensatz zwischen der ungeheuern Tragik der Situation und der naiven Grazie kindlich zarter Empfindungen hat der Dichter vollkommen erfaßt und mit Liebe und feinem Verständniß zur Darstellung gebracht. Aber sein Stil und seine metrische Kunst stehen vielfach nicht auf der Höhe seiner Intentionen — wenigstens in der Gestalt, die sein Werk in der Ueberlieferung trägt.

Höchst kräftig und eigenthümlich hat sich das geistliche Drama in Nordhumbrien, zumal in Yorkshire entwickelt. Städte wie York, Leeds, Beverley bildeten hier Mittelpunkte der in jährlichen Aufführungen sich bethätigenden cyclischen Kunst. Noch bedeutsamer als sie mag der ländliche Jahrmarkt zu Woodkirk, in der Nähe von Wakefield, gewirkt haben. Einer glücklichen Hypothese zufolge war er der Schauplatz, wo die Zünfte von Wakefield und anderen umliegenden Ortschaften jene Frohnleichnamsfestspiele zur Aufführung brachten, die unter dem Namen der Towneley-Mysterien so berühmt geworden sind. Die Handschrift, welche früher der Abtei Woodkirk angehört haben soll, dann aber längere Zeit im Besitz der Familie Towneley war, deren Namen sie führt, datirt aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts und enthält in ihrem — dreißig bis einunddreißig Spiele*) umfassenden — Cyclus das Resultat einer Entwicklung, die sich durch das vierzehnte Jahrhundert hindurchzieht. Weniger als in andern ähnlichen Sammlungen hat hier eine ausgleichende, glättende Hand ursprüngliche Mannigfaltigkeit und Unebenheiten verwischt. Das Gesammtbild, das wir erhalten, setzt sich aus einer Reihe von Augenblicksbildern zusammen, welche verschiedene Phasen des geschichtlichen Verlaufs festhalten. Wenn in „Jacob und Esau" uns ein vorcyclisches Drama in nahezu unveränderter Form erhalten ist, so zeigt uns das Spiel von der Höllenfahrt**) in einer neuen, der lateinischen Quelle näher kommenden, Behandlung des Gegenstandes

*) Vgl. Anhang.

**) Extractio animarum.

die von dem ostmittelländischen Vorbild gebotenen Anregungen auf durchaus selbständige Weise verarbeitet. Den Fortschritt von einfachster zu complicirterer dramatischer Form können wir in den Towneley-Mysterien ebensogut beobachten, wie den Fortschritt vom schlichten Reimpaar zu mehr oder minder künstlichen Strophenformen und zur Mischung verschiedener Systeme in einunddemselben Stück. Bei manchen Spielen*) sind wir in der Lage, eingeschobene Stellen mit leichter Mühe ausscheiden zu können. Das centrale Drama, welches die Verschwörung der Juden, das Abendmahl und Christi Gefangennahme zum Gegenstand hat, bietet ein anziehendes Beispiel von der Verbindung zweier ursprünglich selbständiger Spiele zu einem Ganzen; während umgekehrt das Spiel vom h. Thomas sich wie die selbständige Neugestaltung einer anfänglich episodisch auftretenden Handlung zu erkennen gibt.

Die dramatische Kunst anderer Landschaften hat ohne Frage auf die nordhumbrische, wie sie sich in Woodkirk producirte, eingewirkt.**) Soweit wir die Spuren solches Einflusses in den Towneley-Mysterien verfolgen können, deuten sie vorzugsweise nach dem östlichen Mittelland. Die Grafschaften zu Westen des Peakgebirges haben — auf dramatischem Gebiet — von Nordhumbrien mehr erhalten, als sie ihm zu geben vermochten. Ihre allitterirenden Rhythmen***) drangen freilich auch in das nordhumbrische Drama ein, jedoch stärker in das von York als in das zu Woodkirk blühende. Die — nicht sehr zahlreichen — Partien der Towneley-Spiele, die in dieser Form erscheinen, erweisen sich zum Theil als Interpolationen.

Im Ganzen hat das Drama des Nordens die ihm von auswärts gekommenen Anregungen in eigenartiger Weise verwerthet und organisch verarbeitet. Die Frohnleichnamsspiele von Woodkirk tragen mit wenig Ausnahmen ein kräftig Yorkshirer Gepräge; viele darunter gemahnen noch genauer an die buntgemischte, aber vor-

*) Z. B. bei dem Processus prophetarum und bei der Flagellacio.

**) Von dem Einfluß Yorks auf Woodkirk soll später die Rede sein.

***) Es handelt sich hier nicht um die Allitteration als Schmuck beliebiger Versformen, sondern um die (ob nun mit Endreim oder nicht versehene) speciell so genannte allitterirende Langzeile.

wiegend ländliche Bevölkerung, die sich zu jenem Jahrmarktsfest einfand.

Es ist in ihnen eine eigenthümliche Mischung von Derbheit und Milde, von Rohheit und Zartgefühl. Höchst charakteristisch ist die Behandlung des beliebten Stoffs von Abrahams Opfer, wenn wir sie mit dem Bromer Drama zusammenhalten. Der Yorkshirer Isaak ist durchaus kein solcher Tugendheld wie der ostanglische: er erklärt sich keinen Augenblick bereit zu sterben; er kämpft im Gegentheil bis zuletzt tapfer, wenn auch nur mit kindlichen Worten, um sein junges Leben. Abraham hat freilich unterlassen, ihm zu sagen, daß es sich um einen Befehl Gottes handelt. Was hätte dies auch genutzt? Einmal entschlossen, das Unvermeidliche zu thun, drängt der Patriarch sein Gefühl gewaltsam zurück und sucht über das Schreckliche möglichst schnell hinweg zu kommen. Er geht so weit, Isaak beim Besteigen des Berges zu täuschen: „Wir werden uns freuen und ergötzen, wenn diese Sache zu Ende geführt ist." Sie sind auf dem Gipfel angelangt. Isaak thut ahnungslos die bekannte Frage. Darauf Abraham: „Nun, Sohn, kann ich dich nicht länger täuschen. . . . . Du warst immer folgsam gegen mich, erfülltest stets meinen Willen; doch fürwahr du mußt sterben, wenn meine Absicht in Erfüllung geht." Nun beginnt der Kampf zwischen Vater und Sohn und der Kampf im Herzen des Vaters. Nichts von den schönen Reden, von der graziösen Coquetterie des Herzens, die im ostanglischen Stück sich so breit ergeht. In kurzen Wechselreden bewegt sich der Dialog; nur das Nothwendigste wird ausgesprochen; Abrahams Empfindungen machen sich in einigen Naturlauten gewaltsam Luft. Je einfacher die Darstellung, desto tiefer fühlen wir uns erschüttert.

Abraham.

Isaak!

Isaak.

Herr?

Abraham.

Komm her zu mir! —
Hör', du mußt sterben, was da werde.

Isaak.

Erbarmen, Vater! — Ach! Erbarmen!

Abraham.
Was ich gesagt, muß sich erfüllen;
Ergeben drum empfang' den Tod.
Isaak.
Ach, Vater! —
Abraham.
Sohn?
Isaak.
Ach, Herr, verzieh! —
Gar gerne will ich euch gehorchen,
Zu jeder Zeit, an jedem Ort,
Sobald ich euern Willen kenne.
Hab' ich gefehlt, ich will es büßen.
Abraham.
Isaak!
Isaak.
Herr?
Abraham.
Sei ruhig, Sohn.
Isaak.
Vater!
Abraham.
Wie, Sohn?
Isaak.
Denk' an dein Kind. —
Was that ich denn?
Abraham.
Fürwahr, nichts Böses.
Isaak.
Und ich soll sterben?
Abraham.
Ich gelobt' es.
Isaak.
Was kann mich retten?
Abraham.
Ach! kein Rath.
Isaak.
Ich fleh' um Gnad'.
Abraham.
Es ist vergeblich.
Isaak.
Und wenn ich todt bin und im Grabe,
Wer, Herr, wird euer Sohn dann sein?

Abraham.
Gott! mußt' ich dieſen Tag erleben?
Iſaak.
Herr, wer wird meinen Platz erfüllen?
Abraham.
Ich bitte dich, nicht ſolche Worte!
Iſaak.
Wirſt du mich tödten?
Abraham.
Wenn ich kann. —
Lieg ſtille da. . . .
Iſaak.
Herr, laß mich ſagen. . . .
Abraham.
Nun, theures Kind, du darfſt nicht ſcheuen.
Iſaak.
Der Glanz von deinem blanken Schwerte
Macht zittern mich in Todesfurcht.
Abraham.
Drum will ich dich auf's Antlitz legen,
Daß du den Streich nicht kommen ſeheſt.
Iſaak.
Ach, Vater, was hab' ich verbrochen?
Abraham.
Fürwahr, nichts Böſes gegen mich.
Iſaak.
Und ohne Schuld ſoll ich hier ſterben?
Abraham.
Ach, Sohn, laß ſolche Worte ſein.
Iſaak.
Dich lieb' ich immer.
Abraham.
Und ich dich.
Iſaak.
Vater!
Abraham.
Mein Sohn?
Iſaak.
So zeig' es jetzt,
Um meiner Mutter Liebe!
Abraham.
Halt ein! —

Nichts wird dir hier dein Klagen helfen;
Lieg stille, bis ich zu dir komme. . . . .
Mir fehlt was, mein' ich, das ich brauche. —

Erst hier wird uns ein tieferer Einblick in des Vaters Herz gegönnt.

Er spricht so herzerschütternd mir,
Das Wasser steht mir in den Augen.
Ach, hätt' ich — um die ganze Welt —
Ihn einmal lieblos nur erfunden!
Doch fand ich keinen Fehl an ihm.
Könnt' ich für ihn nur dulden, sterben. . . .
Es scheint mir Sünde, ihn zu tödten,
So dringt sein Reden mir zu Herzen.
Weh' ist mir, mich von ihm zu trennen;
Denn ewig bleibt er mir im Sinn. —
Was soll ich seiner Mutter sagen?
Gleich wird sie forschen, wo er sei;
Und sag' ich ihr: davon gelaufen, —
So heißt es: Nein, das ist nicht wahr! —
Ich fürchte mich, sie zu erschrecken;
Ich weiß nicht, was ich ihr soll sagen. —
Er liegt ganz still' noch, wo er lag;
Nicht rührt er sich, bis ich zur Stelle.

Der naive Realismus, der die in Abraham sich streitenden Elemente so glücklich in's Gleichgewicht zu setzen versteht, gibt anderwärts sanften, wohlwollenden Regungen den anmuthigsten Ausdruck. Der Besuch Mariens bei Elisabeth führt uns in die Enge eines ehrsam bürgerlichen Haushalts, über den Liebe und Gottvertrauen ihr verklärendes Licht breiten. „Wie geht es euch, Mutter, wie fühlt ihr euch?" „Wohl, meine Tochter, liebes Herz! so gut wie das Alter es zuläßt." „Ich konnte es nicht abwarten, mit euch zu reden; in euerm Alter seid ihr schwanger, und man nennt euch unfruchtbar!" „Auf lange Zeit wird es mir wohlthun, daß ich mit dir mich aussprechen kann, liebe Nichte: um zu erfahren, wie es deinen Freunden geht in ihrer Heimath — davon kannst du mir erzählen — und wie es dir geht, mein Liebling." „Gut, Mutter; großen Dank für euer Fragen! Ich weiß, ihr fragt zum Besten." „Und Joachim, dein Vater, und Anna, meine Base

und deine Mutter, — wie geht es ihnen beiden daheim?" „Mutter, sie sind noch beide am Leben, Joachim und Anna, seine Frau." „Wäre es anders, es würde mich sehr betrüben." „Mutter, der allmächtige Gott lohne euch, was ihr sagt, und segne euch dafür." „Gebenedeit seist du unter allen Weibern und die Frucht, die ich in deinem Leibe weiß. Und diese Stunde mag ich segnen, wo meines Herrn Mutter also zu mir gekommen ist." . . .

Nicht minder naiv ist die Darstellung delicater Situationen. Lebenswahr und maßvoll wird der Kummer des guten Joseph geschildert, als er den Zustand seiner Gattin entdeckt. Die unfreiwillige Komik, die sich da einmischt, störte eine Zuhörerschaft nicht, welche gerade in der engen Verbindung des Heiligen mit dem Alltäglichen einen besonderen Reiz fand.

Denn diese Kunst wirkt vor allem durch Gegensätze, und das Yorkshirer Drama zeichnet sich vor den übrigen durch die Fähigkeit aus, die Gegensätze scharf herauszuarbeiten. Als symbolisch kann das Spiel von der Kreuzigung gelten, wo einerseits das rohe, handwerksmäßige Gebaren der Henkersknechte mit großer Vorliebe so drastisch wie möglich dargestellt wird und auf der anderen Seite der tiefste Schmerz, das höchste Pathos in Marias Klagen sich auf das wirkungsvollste entfaltet.

Zu dem Erbtheil des Volksschlags, dem wir die Towneley-Mysterien verdanken, gehören ein naturwüchsiger Humor, ein derb komischer Sinn. Die Charaktere und Situationen, an denen diese Eigenschaften sich zu äußern pflegen, sind freilich im ältern Drama typisch. Pharao, Cäsar Augustus, Herodes, Pilatus sind greuliche Tyrannen, unmenschliche Wütheriche, dabei Maulhelden und Eisenfresser; Noah ist ein braver, gottergebener Handwerker, dem es nur leider schwer gelingt, mit seinem eigensinnigen Weibe fertig zu werden; Kain ein roher, selbstsüchtiger Bauer; und so in ihrer Art die übrigen Typen. Die Mittel, wodurch die Lachlust des Publikums erregt werden soll, sind vorwiegend von derselben, wenig feinen Sorte: derbe, oft unfläthige, Späße, Flüche, Schimpfwörter, Zank- und Prügelscenen. Aber die Woodkirker Dramaturgen machen von diesen Mitteln nicht nur einen besonders reichhaltigen, sondern vielfach einen wirksamern Gebrauch als ihre südlichen oder

westlichen Collegen. Sie tragen die Farben stärker auf, wagen kühnere und treffendere Combinationen; nicht selten motiviren sie kräftiger, und vor allem schaffen sie manchmal wirklich lebensvolle Figuren.

Eine vollkommen gelungene, wenn auch höchst unliebenswürdige, Gestalt ist der Kain der Towneley-Mysterien: ein Yorkshirer Bauer, knauserig, tückisch, beim Opfer mit dem Herrgott um jede Garbe marktend und vom Wunsche beseelt, den Herrgott womöglich zu prellen. Dazu ein mürrisches, leicht gereiztes Temperament und eine kolossale Derbheit; er ist ein Virtuose im Schimpfen, Verwünschen, Zotenreißen, der beim geringsten Anlaß und oft ohne jeden Anlaß seine Virtuosität zu bethätigen liebt. Ein grimmiger, sarkastischer Humor gibt diesen Eigenschaften die rechte Würze. Es hat geradezu etwas Grandioses zu sehen, wie seine Laune Gott selber ebensowenig schont wie den frommen Abel. Freilich hat die Entwicklung dieses Charakters, dessen komische Seiten Dichter und Zuhörer unwiderstehlich anzogen, die gewaltige Tragik der Handlung durchaus nicht zu ihrem Rechte gelangen lassen.

Im Woodkirker Spiel von der Sündfluth sind die häuslichen Scenen zwischen Noah und seiner zankſüchtigen Gattin besonders kräftig entwickelt. Die Starrköpfigkeit der Frau Noah grenzt an's Unglaubliche: weder gute Worte noch Drohungen, selbst nicht der Anblick der herannahenden Fluth vermögen sie zu bewegen, in die Arche zu kommen. Sie setzt sich auf einen Hügel zu spinnen und will nicht von der Stelle weichen, bis sie ihr Pensum gemächlich abgesponnen hat. Erst das Wasser, das ihr die Füße netzt, treibt sie an Bord. Noah aber ist hier nicht ganz so leidsam dargestellt wie wohl anderswo. Er empfängt seine Ehehälfte, wie sie es verdient, mit einer tüchtigen Tracht Prügel; da sie nicht um Verzeihung bittet, sondern sich nach Kräften wehrt, so entwickelt sich eine Rauferei, bei der Noah unter seinem Weibe zu liegen kommt. „Laß uns einhalten, Weib!" ruft er, „mein Rücken ist bald entzwei." „Und ich bin so blau geschlagen", ruft sie, „daß ich mir nicht zu helfen weiß." Die Bemühungen ihrer Söhne machen dem unerbaulichen Auftritt ein Ende.

Giftige Bosheit, rasende Wuth charakterisiren das Auftreten

des Kaiphas im Spiel von den Backenstreichen.*) Die Fluth von Schmähungen und Verwünschungen, die er gegen den Heiland ausstößt, übersteigt alles Maß, und nur mit Mühe vermag Annas ihn davon zurückzuhalten, daß er den ihn beherrschenden Kitzel befriedigt und den wehrlosen Dulder mit eigenen Händen anfällt.

Recht originell sind die Teufelsscenen, die ein Woodkirker Dramaturg in das Spiel vom jüngsten Gericht**) eingelegt hat. In ihrer grotesken Lebendigkeit setzen sie die Satire auf alle Stände in Action und erreichen eine viel größere Wirkung, als der noch so beredte Mund eines Homileten in der Erörterung desselben Themas es vermocht hätte. Dies gilt vorzüglich von den Stellen, wo der gewandteste aller Teufel, der noch jugendliche infernalische Humorist Tutivillus, das Wort führt.

Von der heitersten Seite zeigt sich der ländliche Yorkshirer Humor im Hirtenspiel. Dieser Theil des Weihnachtsmysteriums hatte bereits im französischen Drama eine Ausbildung erfahren, deren Einwirkung auf das englische vermuthlich größer ist, als sich mittelst der überlieferten Texte strenge nachweisen läßt. Aber gerade hier bewährt sich die Assimilationsfähigkeit und zugleich die schöpferische Kraft der englischen Dichter am glänzendsten. Und wiederum ist es die Towneley-Sammlung, welche den Preis davon trägt.

Diese enthält zwei verschiedene Hirtenspiele zur Auswahl: Variationen desselben Typus, im selben Metrum und im selben Stil gehalten, gleichwohl von sehr verschiedenem Charakter. Die Züge, in denen sie inhaltlich übereinstimmen, gehören der biblischen Grundlage oder der allgemein geltenden dramatischen Tradition an. Von letzterer Art sind: die Dreizahl der Hirten, die der Zahl der Könige aus dem Morgenlande nachgebildet scheint; der Umstand, daß die Hirten das zuerst von den Engeln gesungene Lied nachher selber zu singen versuchen; die Art und Weise, wie sie das göttliche Kind anbeten, indem Einer nach dem Andern das Wort nimmt und Jeder zugleich mit seinem begeisterten, naiv zärtlichen Gebet ein

*) Coliphizacio. (so!)

**) Die durchaus ernst gehaltene Grundlage dieses Spiels ist mit dem entsprechenden Theil der York-Mysterien identisch.

Geschenk von nicht minder naiver Art darbringt. Ein paar Stellen freilich verrathen engeren Zusammenhang zwischen den beiden Woodkirker Spielen. Die Worte, in denen Maria den Hirten ihren Dank ausdrückt, sind in beiden fast identisch; ein paar Personennamen kommen hier wie dort vor (S. 86. 113); vor allem ist die Art, wie die Hirten zu Anfang des Spiels eingeführt werden, charakteristisch: Einer tritt nach dem Andern monologisirend auf,*) mag nun das allgemein menschliche Geschick, mag die traurige Lage oder die Sitte der Zeit, mag eigene Noth den Inhalt seiner Reflexionen bilden.

Durchaus verschieden ist in den zwei Spielen die weltliche Handlung, die sich mit der biblischen verbindet oder, genauer, ihr vorangeht, so behaglich sie auch in beiden sich entwickelt und so intensiv in beiden Fällen die Localfarbe ist, die sie trägt. Im ersten Spiel verdient sie den Namen einer dramatischen Fabel nicht; es handelt sich um die Vorführung von Zuständen, von Begebenheiten, wie sie sich jeden Tag ereignen können. Die beiden ersten Hirten gerathen in einen Streit um des Kaisers Bart. Der hinzukommende dritte stiftet mit gutem Humor Frieden: er erinnert an die Geschichte des Mädchens mit dem Milchtopf und demonstrirt den beiden Streitenden ihren Mangel an Witz ad oculos, indem er sie in einen leeren Mehlsack schauen läßt. Das Auftreten des Hirtenjungen, der von dem guten Zustande der bis an die Knie im Gras weidenden Heerde berichtet, bewirkt eine Diversion. Man lagert sich zu einem ländlichen Mahl, wozu Jeder seinen Beitrag liefert und das reichlich genug ausfällt. Der Bierkrug kreist und weckt die Lust am Gesang. Schließlich sammelt man die Reste der Mahlzeit für die Armen in einen Korb und legt sich schlafen; wobei der dritte Hirt nicht vergißt, sich gegen elfische Wesen zu segnen. Alsbald weckt die Stimme des Engels die Hingestreckten aus dem Schlafe.

Das zweite Spiel enthält ein wirkliches Drama und zwar den lustigsten Schwank. Die Komödie, die sich hier zwischen das biblische Schauspiel einschiebt, erscheint völlig emancipirt und nur um

*) Nur der „dritte Hirt" des ersten Spiels macht hiervon eine Ausnahme, insofern er direct in den Dialog der beiden anderen eingreift.

ihrer selbst willen da. Der Schafdieb Mak, der eine gewisse Verwandtschaft mit Shaksperes Autolycus nicht verleugnet, raubt den auf dem Felde schlafenden Hirten, in deren Gesellschaft er sich befindet, einen fetten Widder, trägt ihn schnell nach Hause zu seiner Frau und legt sich dann wieder zu den Anderen schlafen. Als der Verlust am andern Morgen constatirt ist und nun die Bestohlenen an Maks Thüre anklopfen, in der Erwartung, in seinem Hause ihren Widder wiederzufinden, wird ihnen ein seltsamer Empfang zu theil. Frau Mak, heißt es, sei in die Wochen gekommen, ein prächtiger Junge liege in der Wiege; sie sollten sich ruhig verhalten. Sie bestehen darauf, Haus und Hof zu durchsuchen, und müssen dafür manches Scheltwort von der improvisirten Wöchnerin über sich ergehen lassen. Ihre Nachforschungen sind vergeblich. Schließlich zieht die Wiege ihre Aufmerksamkeit auf sich; sie wollen das Kind sehen. „Laßt sein!" sagt Mak, „er schläft ... wenn er erwacht, wird er weinen. Ich bitt' euch, geht fort." Einer der Hirten will das Kind küssen: „Was Teufel! ist dies? er hat eine lange Schnauze." Aber auch nachdem sie die Hörner des Widders und ein bekanntes Mal an seinem Ohre gesehen haben, betheuern Mak und seine Ehehälfte noch ihre Unschuld. „Er wurde von einem Elf behext", sagt die Wöchnerin, „ich sah es mit eignen Augen. Als die Uhr Zwölf schlug, gewann er seine Mißgestalt." Die Hirten, welche das diebische Ehepaar zuerst vor den Richter bringen wollen, beschließen endlich, diesmal noch Gnade für Recht ergehen zu lassen. Erschöpft von den Anstrengungen ihrer Suche, legen sie sich schlafen, und nun beginnt die Weihnacht.

Mit heiterstem Realismus und trefflichem Humor ist dieses ganze Zwischenspiel ausgestattet. „So pflag die alte Zeit zu scherzen", — und Scherz mit dem tiefsten Ernst zu vermählen.

Gehen wir von Woodkirk nach York, so kommt der Gegensatz zwischen Stadt und Land uns deutlich genug zum Bewußtsein. Wir begegnen demselben Volksschlag mit denselben ethischen und ästhetischen Grundrichtungen; doch erscheinen diese einigermaßen verfeinert, gewisse ländliche Auswüchse von gar zu knorriger Gestalt sind beseitigt — damit freilich auch Manches von dem, was uns an den Towneley-Mysterien besonders anzieht.

Ueber die Geschichte des geistlichen Dramas zu York sind wir jetzt, wo die Texte selbst endlich zugänglich geworden sind und in klarem Druck vor uns liegen, besser unterrichtet als über die Geschichte des Dramas in irgend einer anderen englischen Stadt. Ein mächtiges Aufblühen der Zünfte hatte in der nördlichen Metropole — etwa seit dem dritten Decennium des vierzehnten Jahrhunderts — eine reiche, vielgestaltige Entwicklung des Frohnleichnamsspiels zur Folge. Dem Eifer der einzelnen Corporationen entsprach die Schaulust des Publicums, und frühzeitig begann die städtische Behörde (die ja hier, wie anderwärts, aus den Zünften hervorging) eine scharfe Controle über die Aufführungen jener Spiele zu üben. Die älteste hierauf bezügliche Notiz, die uns erhalten ist, rührt zwar erst aus d. J. 1378 her; doch setzt sie einen in vieljähriger Tradition festbegründeten Zustand voraus, der dann — obschon mit einzelnen Abänderungen — im Wesentlichen bis in die Zeit der Königin Elisabeth sich erhalten hat.

Im J. 1397 wohnte Richard II. der Frohnleichnamsfeier in York bei. Es war das die Zeit, wo die Festaufführungen in voller Blüthe standen. In jener Epoche stritt man sich auch über die Stationen, an denen gespielt werden sollte. Von alters her war ihre Zahl eine beschränkte: man begann vor dem Eingang der Priorie der h. Dreieinigkeit, im „Mikelgate", und schloß auf dem in der Mitte der Stadt gelegenen, unter dem Namen des „Pavement" bekannten Platz, nachdem man im Ganzen an zwölf Stellen gespielt hatte. In den letzten Jahren des vierzehnten Jahrhunderts aber wurde häufiger von dieser Ordnung abgewichen und auch an anderen Stellen gespielt, worunter denn die Vollständigkeit oder Würde der Aufführung gelitten zu haben scheint. Daher wiederholte Beschwerden seitens der Gemeinde, verschiedene Verordnungen von Seiten der Behörde, bis i. J. 1417 die Neuerer den Sieg davon trugen und das Privilegium, vom eignen Hause aus den Spielen zusehen zu können, aus einem Gewohnheitsrecht zu einer Geldfrage wurde.

Der Streit wird uns begreiflich, wenn wir uns den großen Umfang des in York aufgeführten Collectivmysteriums und dazu den Umstand vergegenwärtigen, daß die ganze Aufführung an Einem Tage und zwar am Festtag selber vollendet wurde. Um

dieses zu erreichen, hatten die Spieler sich frühmorgens von halb-fünf Uhr an bereit zu halten. Da aber an demselben Tage auch die große Procession stattfand (zu deren Veranstaltung i. J. 1408 eine besondere Corporation, die Corpus-Christi-Gilde, in's Leben trat), so wird der Kirchenbesuch unter dieser Fülle von Schaugepränge ohne Zweifel gelitten haben. Dies veranlaßte i. J. 1426 den Franciscaner William Melton, den Gegenstand in einer Reihe von Predigten zu erörtern. Er empfahl der Gemeinde das Frohnleichnamsspiel als ein an sich gutes und sehr löbliches Institut, machte aber, um den Besuch der Kirche am Feiertage zu ermöglichen, den Vorschlag, Schauspiel und Procession auf verschiedene Tage zu legen. Dies geschah denn auch in der Weise, daß die Procession künftig an dem auf das Frohnleichnamsfest folgenden Tage abgehalten wurde.

Im J. 1415 entwarf der Stadtschreiber Roger Burton eine officielle Liste der einzelnen Pageants des Frohnleichnamsspiels — in ordnungsmäßiger Abfolge und mit Angabe der Gewerbe, welche deren Aufführung zu veranstalten hatten. Da begegnet uns unter den weltlichen Zünften auch eine religiöse Corporation, das St. Leonhards-Hospital,*) als an dem Festspiel betheiligt. — Wenige Jahre später begann man — ohne Zweifel im Auftrage und auf Kosten der Stadtbehörde — eine Gesammtabschrift der Texte selber zu veranstalten, soweit es gelang, der Spielbücher der einzelnen Zünfte zu diesem Zwecke habhaft zu werden. An einigen Stellen ließ man vorläufig Lücken offen, die später zum Theil ergänzt wurden. So fügte eine Hand des sechzehnten Jahrhunderts — um 1558 — nach alter Vorlage das Spiel der Walker ein („Gott setzt Adam und Eva in das Paradies") und machte einen Zusatz zum Spiel der Handschuhmacher (Sacrificium Cayme and Abell). Dieselbe Hand schrieb an unrichtiger Stelle — mitten zwischen die Auferstehungsspiele hinein — und, wie es scheint, nach jüngerer Ueberlieferung die „Reinigung Mariä." Unausgefüllt blieben leider

*) Dasselbe brachte die Reinigung Mariä zur Aufführung. Später, i. J. 1477, wies man dies Spiel den Maurern zu, während man den übrigen Arbeitern und Tagelöhnern — es werden Holzträger, Gärtner, Erdarbeiter, Pflasterer, Deicher genannt — einen Beitrag zu den Ausstattungskosten auferlegte. Noch später wurden auch die Hutmacher zu dem Spiel herangezogen.

die für die Wein- und die Eisenhändler freigelassenen Stellen: „Hochzeit zu Kana" und „Jesus bei Simon dem Aussätzigen." Ganz übersehen wurde, schon bei der Anlage des Codex, das auf die Bestattung der Maria bezügliche Spiel,*) das von den Linnenwebern dargestellt wurde.

Burtons Liste v. J. 1415 umfaßt nicht weniger als einundfünfzig Nummern; der Codex, dessen Entstehung wir skizzirt haben und der sich gegenwärtig im Besitz des Grafen Ashburnham befindet, enthält achtundvierzig Spiele. Eine so große Anzahl (und zu gewissen Epochen erscheint sie noch gesteigert) entspricht der kräftigen Entwicklung der Zünfte in York und der regen Schaulust seiner Bürger. Die hohe Ziffer wurde vorzugsweise durch Theilung dramatischer Handlungen, dann aber auch durch Einfügung neuer Stoffe erreicht. Die Darstellung der Schöpfung und des Sündenfalls ist auf sechs, allerdings sehr einfach gestaltete und kurzgefaßte, Spiele vertheilt. Die Passionsgeschichte bis Jesu Tod einschließlich zieht sich — mit den dazu gehörigen Episoden — durch elf Spiele von keineswegs unentwickeltem Charakter. Das Drama von der Sündfluth ist in zwei Spiele getheilt, deren erstes, der Bau der Arche, den Schiffszimmerleuten zufiel, während das zweite, die Fluth, Fischer und Seeleute beschäftigte. Ebenso wurde — und diesmal fast vor unseren Augen — das Dreikönigsspiel gespalten. Aus dem ursprünglichen, den Goldschmieden gehörigen, Stück wurde nicht lange nach 1415 die Scene, welche die Dreikönige im Gespräch mit Herodes darstellt, ausgeschieden, mit einem neuen Eingang versehen und den Maurern als besonderer Pageant zugetheilt.**) —

*) In Yorker Urkunden unter dem Titel „Fergus" bekannt. Diesen Namen führte in dem untergegangenen Spiel der in anderen Darstellungen anders genannte Jude, der einen Angriff auf die Bahre der h. Jungfrau macht und dem in Folge dessen der Arm erstarrt.

**) Hierbei darf es uns nicht wundern, daß der Codex diese Scene nicht nur im Spiel der Maurer gibt, sondern sie in dem der Goldschmiede wiederholt. Dem Schreiber mochte von letzterm Spiel ein Exemplar vorliegen, in dem die Scene nicht gestrichen war. — Beiläufig sei hier noch bemerkt, daß das Spiel der Maurer i. J. 1561 der neugebildeten Corporation der Minstrels zufiel; die Maurer hatten inzwischen den Pageant von Mariä Reinigung übernommen; vgl. oben S. 278 Anm.

Von dramatischen Handlungen, die nicht zum alten Grundstock des Collectivmysteriums gehören, enthielt das Yorker Frohnleichnamsspiel die (nicht überlieferte) Hochzeit zu Kana, die Transfiguration, vor allem aber gegen den Schluß die vier zusammengehörigen Pageants: den Tod Mariä, den (verloren gegangenen) „Fergus",*) die Vision des Thomas von Mariä Himmelfahrt, endlich die Himmelfahrt und Krönung der Jungfrau in unmittelbarer Darstellung. Während so die Ueberlieferungen, die sich auf den „Hinübergang" der Gottesmutter beziehen, im Yorker Festspiel eine reiche dramatische Ausgestaltung erfahren haben, spielen die Legenden von Mariä Geburt und Kindheit darin gar keine Rolle, abgesehen von einzelnen allgemein verbreiteten und gleichsam unvermeidlichen Zügen, die zur beiläufigen Verwerthung kommen.

Den bemerkten Erweiterungen gegenüber sind Fälle der Kürzung und Zusammenziehung im Yorker Mysterium selten. Die Verkündigung, einer der ältesten Theile der ganzen Sammlung, bildet mit dem Besuch bei Elisabeth Ein Drama, und diesem wurde — wohl bald nach 1415 — ein Prolog vorangeschickt, der die auf Christus bezüglichen Prophezeiungen aneinanderreiht, ohne, wie es scheint, die Propheten selbst auftreten zu lassen. Die Episode von der Ehebrecherin und die Erweckung des Lazarus stellen in Burtons Liste zwei verschiedene, in der Ashburnham-Handschrift dagegen ein einziges, auch metrisch und stilistisch einheitliches Spiel dar. Den interessantesten Fall einer Contamination bildet das dreiunddreißigste Drama im Codex, welches die Spiele von Jesu Geißelung und Verurtheilung zusammenfaßt und vielleicht noch Bruchstücke anderer Pageants enthält.**)

Große Uebereinstimmung zeigt das Yorker Frohnleichnamsspiel mit dem von Woodkirk. Fünf Stücke — der Auszug der Israeliten, Jesus im Tempel, die Höllenfahrt, die Auferstehung, das jüngste Gericht — sind in beiden Collectivdramen ganz oder nahezu identisch, und, sofern Abweichungen stattfinden, bietet die Yorker Sammlung im Ganzen die ursprünglichere Fassung. Daß die Heimath dieser Spiele in der Hauptstadt der Grafschaft zu suchen sei, ist eine nahe-

) Vgl. oben S. 279 Anm.

**) Vgl. Anhang.

liegende Annahme, gegen die sich kaum etwas Wesentliches geltend machen lassen wird. Vielfach interessant sind die Zusätze der Woodkirker Dramaturgen. Wir erwähnten schon der Teufelsscenen in dem „jüngsten Gericht". Das Spiel von der Auferstehung hat im Eingang eine schwadronirende Expectoration des Pilatus erhalten. Beide Erweiterungen weisen uns darauf hin, daß in dem ländlichen Mysterium dem Humor und einer derbkomischen Auffassung ein freierer und breiterer Spielraum gestattet war als in dem städtischen, wo bürgerliche Vornehmheit und der Einfluß der kirchlichen Oberbehörde solche Tendenzen in gewissen Schranken hielten.

Dieselbe Beobachtung läßt sich im Großen und Ganzen machen. In einer Reihe von Spielen zeigen York und Woodkirk enge Verwandtschaft der Anlage und Auffassung, und auch wörtliche Anklänge kommen zuweilen vor. Das ganze Yorker Mysterium legt Zeugniß ab von jenem männlichen Charakter, jenem kräftigen Realismus, jener Mischung von Derbheit und Zartgefühl, jenem grobkörnigen Humor, die wir als Aeußerungen der nordenglischen Volksart in den Towneley-Spielen beobachteten. Aber im Yorker Drama finden wir Nichts, was an die Hirtenspiele von Woodkirk erinnerte, Nichts von jener vollständigen Emancipation des komischen Spieltriebs, Nichts auch, was in Grobheit und Rücksichtslosigkeit der Woodkirker Gestalt des Kain sich an die Seite stellen ließe. Im Spiel von der Sündfluth ist Noahs Weib eigensinnig, zankſüchtig, wie man es von ihr erwartet, doch erscheint ihr Benehmen wenigstens zum Theil motivirt; während die Ruhe und Duldsamkeit des Patriarchen dafür sorgt, daß der eheliche Streit keine zu großen Dimensionen annimmt. Der Yorker Pilatus ist verhältnißmäßig human gefaßt und weniger carrikirt, und selbst der Herodes der Passionsgeschichte zeigt Anwandlungen von Rechtsgefühl. Im Verhör Jesu vor dem Hohenprieſter haben Annas und Kaiphas gleichsam die Rollen gewechselt; doch erhebt sich der Yorker Annas nicht entfernt zu der teuflischen Genialität giftiger Bosheit, die wir an dem Woodkirker Kaiphas anstaunen. Das Mysterium der Erzbischofstadt zeigt eine gewisse Mäßigung, bemüht sich, bei der Sache zu bleiben. Darüber wird es jedoch keineswegs nüchtern; es ist voll Leben, voll dramatischer Action, vorzüglich dazu geeignet, sowohl den äußern wie

den inneren Sinn einer großen, schaulustigen, nach verschiedenartigen Erregungen begierigen Menge zu befriedigen. Welch eine draſtiſche Bewegung herrſcht in dem Spiel von Chriſti Höllenfahrt, das auch in die Towneley-Sammlung übergegangen iſt! Wie lebendig iſt der Einzug Chriſti in Jeruſalem dramatiſirt! ein Gegenſtand, der vorzugsweiſe die Bewohner einer größern Stadt anziehen mußte. Reiche und kräftige Ausführung hat insbeſondere die Paſſionsgeſchichte erfahren: mannigfache Geſtalten und Epiſoden verflechten ſich mit der Haupthandlung, deren erhabenes Pathos durch humoriſtiſches oder grob realiſtiſches Beiwerk wirkungsvoll gehoben wird.

Der tragiſche Stoff von Abrahams Opfer erreicht in der Yorker Darſtellung nicht die Höhe der Wirkung, wie in dem Woodkirker oder dem oſtangliſchen Drama. Weder das graziös rührende Spiel der Gefühle, das in letzterm ſich äußert, noch die erſchütternde Wahrheit und der naive Lakonismus des erſtern. Iſaak iſt ziemlich unintereſſant: nicht weniger reſignirt als im Bromer Spiel, dabei aber viel trockener. Vor allen Dingen iſt er kein Kind, ſondern ein Mann: er iſt dreißig Jahre und darüber alt.*) Gleichwohl findet er im entſcheidenden Augenblick — lange vor dem Marquis Poſa — das durchbohrende Wort: „Ach! lieber Vater, das Leben iſt ſo ſüß!“**) Abraham iſt viel idealer gefaßt als im Woodkirker Spiel, aber ſchwerlich ſo wahr empfunden. Treffend iſt jedoch das Gebet, daß er nach der Ankunft auf der Opferſtätte ſpricht. Vor allem aber iſt der Zug recht fein, der den hervorgehobenen Gegenſatz zum Towneley-Drama uns mit Einem Schlage zum Bewußtſein bringt. Auf dem Weg zum Bergesgipfel ſucht der unglückliche Vater ſeinen Sohn vorzubereiten: „Sohn, wenn unſer Herr, der allmächtige Gott, mich ſelbſt zum Opfer haben wollte, ſo würde ich gerne für ihn ſterben; denn all unſer Heil liegt in ſeiner Hand.“ „Fürwahr, Vater,“ ſagt Iſaak, „das möchte auch ich — lieber als lange auf der Welt leben.“ Und Abraham: „Ach! mein Sohn,

*) York Plays S. 58, V. 82.

**) A. a. O. S. 65, V. 279. Leider verdirbt Iſaak den gemachten Eindruck, wenn er nach ſeiner Rettung von dem Tode (V. 325 f.) noch einmal betheuert: „Gerne hätte ich den Tod auf mich genommen — deiner Abſicht Herr, gemäß.“

da hast du wohl gesprochen; gebe Gott dir daher die Gnade, bereit zu sein." *)

Beispiele treffender Charakteristik sind in der Yorker Sammlung nicht selten. Sehr gut ist u. a. der Charakter Josephs im Gegensatz zu Maria durchgeführt, wenn auch in den verschiedenen Spielen, wie sich denken läßt, zum Theil Verschiedenheit der Auffassung sich geltend macht. Im Spiel vom Jesus im Tempel**) ist die Scheu des ungebildeten Handwerkers, vor gelehrte Leute zu treten, der Wunsch, die höher begabte Gattin das Wort führen zu lassen, aus dem Leben gegriffen, und nicht weniger an einer früheren Stelle die verhältnißmäßige Ruhe des Pflegevaters gegenüber der Sorge der Mutter um den vermißten Sohn. Der letztere Gegensatz erscheint gesteigert und zugleich anders gefaßt in der „Flucht nach Aegypten": Maria ist hier ganz die liebende, geängstigte Mutter, das in der Sorge um ihr Theuerstes fast die Besinnung verlierende schwache Weib; Joseph dagegen der thätige, treue, hülfreiche Mann. Ganz abweichend stellt sich das Verhältniß in dem reizenden Spiel von Jesu Geburt. Hier ist es der gute Joseph, der sorgt und bangt — vor Sturm und Regen, Kälte und Finsterniß; während die hehre Jungfrau, voll Gottvertrauen und beseligt in der ihr gewordenen Gnade, nur für das große, liebe Wunder, das sie in sich trägt, Sinn und Herz hat. Joseph läßt sie im Stalle allein, um Feuer und Licht zu holen. Maria empfiehlt sich dem göttlichen Schutz und ergibt sich dann der frohen Erwartung, bis sie schmerzlos das Kindlein gebiert. Sie betet es an, nimmt es mit zaghafter Liebe in ihre Arme. Dies Alles ist auf das zarteste und mit rührender Anmuth dargestellt, und was weiter folgt, bewegt sich auf gleicher Höhe. Wir hören den altersschwachen Joseph auf dem Heimweg sich über die bittere Kälte beklagen. Plötzlich leuchtet ihm ein heller Schein, der ihn mit Staunen erfüllt. Er tritt in den Stall und erblickt auf dem Schoße der Mutter das süße Wesen, das nun Beide um die Wette preisen und anbeten. Das göttliche Kind wird in eine Krippe gelegt; die stumme Anbetung der Thiere, die sich

*) A. a. O. S. 60, V. 137 ff.

**) Dieses Spiel findet sich, wie wiederholt werden möge, seinem Kerne nach identisch, auch in der Towneley-Sammlung.

sorgend bemühen, das zarte Geschöpf zu wärmen, vollendet das liebliche Bild.

Wie der Woodkirker Cyclus, bietet auch der von York eine große Mannigfaltigkeit von Stilformen und rhythmischen Systemen; so alte Gestaltungen wie in jenem werden jedoch in diesem nicht angetroffen, und seltener sind auch in ihm die Fälle, wo Mischung verschiedener Metren in Einem Spiel auf Contamination oder Interpolation zu deuten scheint. Eine bemerkenswerthe und anziehende Erscheinung in der Yorker Sammlung bildet das häufigere Vorkommen von Strophen, deren Aufgesang aus allitterirenden — und mit dem Endreim versehenen — Langzeilen besteht. Die Mehrzahl der zur Passion gehörigen Spiele sind in solchen Formen gedichtet, die auch an anderen Stellen auftreten. Aber auch kürzere und mehr syllabisch gebaute Verse zeigen oft — mehr oder weniger consequent durchgeführte — Allitteration. Diese und andere Kunstmittel gemahnen uns an Laurence Minot und, wie bei ihm, werden wir auch hier an Anregungen zu denken haben, die aus dem Westen kamen. Nur fragt es sich sehr, ob diese Anregungen über das bloß Metrische und Stilistische hinaus auch die dramatische Composition betroffen haben. Auf letzterem Gebiet hat, wie schon bemerkt worden, der Westen von Nordhumbrien mehr erhalten, als er ihm zu geben vermochte.*)

Der Einfluß des Yorker Frohnleichnamsspiels, der in dem Woodkirker Mysterium ersichtlich ist, wird sich auch in dem Drama anderer nordhumbrischer Orte geltend gemacht haben. Von dem Cyclus, der zu Beverley am Corpus-Christi-Tag aufgeführt zu werden pflegte — die Notizen über diese Aufführungen reichen bis 1407 hinauf, bis 1604 herunter — besitzen wir nur ein Verzeichniß, welches jedoch ein paar bedeutsame Uebereinstimmungen mit der Yorker Spielordnung verräth.**) Ein Beverley eigenthümlicher Pageant ist der von „Adam und Seth", ohne Zweifel die Dramatisirung einer bekannten, zu der Legende vom Kreuz in Beziehung stehenden Sage.

*) Vgl. Anhang.

**) Wir sehen aus jenem Verzeichniß u. a., daß bei der Darstellung von Schöpfung und Sündenfall zu Beverley eine fast ebensoweit gehende Theilung des Stoffs beliebt war wie in York; was um so bemerkenswerther, als der Beverley-Cyclus nur sechsunddreißig Nummern umfaßt.

Höher im Norden hatte Newcastle am Tyne seine Frohnleichnamsspiele. Die darauf bezüglichen Notizen in den Zunftbüchern gehen nicht höher hinauf als 1426, reichen aber bis tief in's sechzehnte Jahrhundert. Von sechzehn Einzelspielen ist uns der Inhalt bekannt; darunter begegnet auch die Bestattung der Jungfrau. Nur Ein Pageant ist uns — leider in sehr modernisirter und verderbter Gestalt — erhalten: das den Schiffsbauern gehörige Spiel von Noahs Arche. Das Sündfluthdrama war also ähnlich getheilt wie in York; doch tritt hier — abweichend von York — Noahs Gattin bereits im ersten Theil auf. Als ein zweifelhafter Fortschritt kann es angesehen werden, daß Gott zwar, wie gewöhnlich, das Stück eröffnet, jedoch dem Patriarchen seinen Willen nicht direct, sondern durch Vermittlung eines Engels kundgibt. Mit Interesse wird dagegen die Zuschauerschaft die Persönlichkeit des Teufels begrüßt haben, der hier leibhaftig auftritt und die Gevatterin Frau Noah besucht. Er hetzt sie gegen ihren Mann auf und gibt ihr für diesen einen Trank (vermuthlich vom anticipirten Weinstock), der den Erzvater berauscht und ihn die Offenbarungen Gottes seinem Weibe ausschwatzen läßt. Tröstlich lautet die Versicherung des Gottseibeiuns, er werde Frau Noah auch auf das Schiff begleiten.

Begeben wir uns von Nordhumbrien nach dem nordwestlichen Gebiet, so finden wir für die Städte Kendall, Lancaster, Preston die Aufführung von Frohnleichnamsspielen bezeugt, ohne daß wir über deren Beschaffenheit etwas Näheres erführen. Besser sind wir über das geistliche Drama in Chester unterrichtet. Hier pflegten die Zünfte nicht am Frohnleichnamsfest, sondern zu Pfingsten, und zwar von Montag bis Mittwoch, ihr Collectivmysterium aufzuführen. Die Localtradition, welche den Ursprung dieser Spiele in das Jahr 1328 — oder gar noch höher, bis 1268 — hinaufrückt und den Mönch der St. Werburg-Abtei Randoll Higgenet (Ranulph Higden) als deren Verfasser oder doch als denjenigen nennt, der sie in das Englische übertragen habe, ist weder ausreichend begründet noch in sich frei von Widersprüchen. Allein ungeachtet der Jugend der uns zugänglichen Zeugnisse und Urkunden muß es als wahrscheinlich bezeichnet werden, daß die Entwicklung des dramatischen Cyclus in Chester spätestens um die Mitte des

vierzehnten Jahrhunderts begonnen habe. Schon die Lage der Stadt, welche einer zusammenhängenden, lebendigen Anschauung die Vermuthung nahelegt, daß sie für die Ausbildung des nordwestlichen Mysteriums überhaupt von Bedeutung gewesen sei, verbietet, dessen Entstehung in Chester selbst in eine spätere Zeit zu setzen.

Die Chester-Pfingstspiele sind uns in fünf Handschriften aus der Zeit von 1591 bis 1607 überliefert. Grundlage dieser Ueberlieferung bildet im Wesentlichen eine Redaction, die in die erste Hälfte, vielleicht noch das erste Viertel, des fünfzehnten Jahrhunderts hinaufgeht, wenn auch an einzelnen Stellen die Hand eines späteren Bearbeiters ihre Spuren zurückgelassen hat. Von einer Redaction muß hier gesprochen werden; denn die Chester-Spiele zeigen in ihrer äußeren Form — im sprachlichen Ausdruck und im Metrum — untereinander weit größere Uebereinstimmung als die Theile anderer ähnlicher Sammlungen. In metrischer Hinsicht zieht sich dieselbe achtzeilige Schweifreimstanze fast durch den ganzen Cyclus. Nur der „Fall Lucifers" und das mit „Mariä Reinigung" contaminirte Spiel von „Jesus im Tempel" bilden durchgehende Ausnahmen. In einigen anderen Spielen wechselt die vorherrschende Form zuweilen mit anderen Systemen ab: selten mit allitterirenden und reimenden Langzeilen,*) häufiger mit Strophen aus kürzeren Versen,**) darunter solche, die — wie in den Reden der Folterknechte der „Passion" und der „Kreuzigung" — einen höchst lebendigen, an Skeltonischen Rhythmus gemahnenden Charakter haben. Von dem späteren Interpolator rühren die im Stil der Chaucerschule gebauten Strophen her, die im ersten Dreikönigsspiel oder am Eingang des „Lazarus" vorkommen.

Wie aber in einigen Fällen Stil und Rhythmus, so weisen häufig Inhalt und Composition uns auf die älteren Vorlagen hin, deren sich die Redactoren bedienten — dergestalt, daß ein kritisches Studium der Texte selbst uns Ausblicke in das Pfingst-Mysterium des vierzehnten Jahrhunderts eröffnet.

Die Chester-Spiele sind vierundzwanzig an der Zahl. Da

*) Antichrist, Auferstehung.

**) Hirtenspiel, Passion, Kreuzigung.

die zum Grundstock des Collectivdramas gehörigen Handlungen — mit Ausnahme der Taufe Christi — alle vertreten sind und es auch an neuen, eigenthümlichen Stoffen nicht fehlt, so ergibt sich schon aus jener niedrigen Ziffer, wie sehr in der Arbeit der Redactoren die contaminirende Thätigkeit sich geltend gemacht haben muß. Die Erschaffung der Erde, der Fall des ersten Menschen und der erste Brudermord werden in Einem Spiel dargestellt, dem freilich der Fall der Engel als selbständiges Drama vorangeht. Aehnlich sind die Verkündigung, der Besuch bei Elisabeth und die Geburt Christi zu Einem Pageant verarbeitet, mit dem überdies das Spiel von Kaiser Octavian und der Sibylle verschmolzen ist. Die ganze Passionsgeschichte, einschließlich der Grablegung, umfaßt nur zwei Dramen. Um so mehr fällt es auf, wenn das Dreikönigsspiel hier, wie in York, in zwei Theile gespalten ist.

In der vorliegenden Gestalt hat das Chester-Mysterium einen weniger volksthümlichen Charakter als das von York oder gar das von Woodkirk. Ein lehrhafter, theologisirender Zug macht sich in mehr als einer Hinsicht bemerklich. In manchen Spielen tritt ein außerhalb der dramatischen Action stehender Erklärer (Expositor) auf, der den allegorischen bzw. vorbildlichen Sinn der Handlung deutet. Damit hängt denn die Wahl von Motiven wie „Melchisedech“*) oder „Bileam und sein Esel“**) zusammen, welche im englischen Mysterium sonst nicht begegnen. In dem Woodkirker Cyclus und schließlich auch in dem von York ist die Absicht der Dramaturgen darauf gerichtet, im Anschluß an die biblische Erzählung ein möglichst lebendiges, wirksames Bild zu gestalten; in den Chester-Spielen scheint es sich vielfach nur darum zu handeln, den biblischen Text womöglich erschöpfend zu expliciren und auf Grund abgeleiteter Darstellungen zu umschreiben und zu erläutern.

Verwandte Tendenz zeigt sich in dem ziemlich reichhaltigen Gebrauch, der hier von apokryphen Ueberlieferungen gemacht wird. In dem Spiel von Christi Geburt fehlen die zwei Hebammen aus dem Protevangelium des Jacobus nicht; von den Weissagungen der Sibylle war schon die Rede. Zwischen der „Ausgießung des

*) Im vierten Spiel, mit der Opferung Isaaks verbunden.

**) Im fünften Spiel, sich anschließend an die Gesetzgebung Mosis.

h. Geistes" und dem „jüngsten Gericht" finden sich zwei, für die Sammlung recht bezeichnende, Spiele eingeschoben: „Ezechiel und die fünfzehn Zeichen" und „Antichrist." Das Spiel vom Antichrist kann sich an Originalität und an Tiefe der historischen Symbolik mit dem gleichnamigen lateinischen Drama aus der Zeit Barbarossas nicht messen. Die Vorstellungen aber, welche über diesen Gegenstand dem Mittelalter am geläufigsten waren, gelangen darin zu einem vollen und lebendigen Ausdruck. Antichrist eröffnet selber das Stück: in seiner Rede feiert er sich als den Messias, in dem die Weissagungen der Propheten ihre Erfüllung fänden. Er thut Wunder, erweckt Todte zum Leben und steht selber vom Tode wieder auf. Die Könige der Erde, durch vier namenlose Titulare vertreten, glauben nun an seine Sendung, huldigen und opfern ihm; er gibt ihnen seinen h. Geist und theilt ihnen die Reiche der Welt aus. Da treten Enoch und Elias auf, um der Herrschaft des Antichrists ein Ende zu bereiten. Sie erweisen die Nichtigkeit seiner Mirakel, indem sie den von ihm auferweckten Todten Brod darreichen, das Elias im Namen der Dreieinigkeit gesegnet hat; voll Furcht wenden die Auferstandenen sich ab. Nun erkennen die Könige, daß sie verführt sind, und bekehren sich zu Jesus, dem wahren Christus. Antichrist rächt sich, indem er Enoch und Elias sammt den abgefallenen Königen tödtet, und besteigt von neuem seinen Thron. Da aber erscheint der Erzengel Michael und gibt Antichrist den Tod. Sein Leib wird von Teufeln geholt; Enoch und Elias aber stehen wieder auf und folgen dem Erzengel in den Himmel. — Dem Spiel von der Höllenfahrt liegt dieselbe Version des Nikodemusevangeliums zu Grunde wie dem entsprechenden Yorkshirer Drama; doch schließt sich die Darstellung des Chester-Mysteriums noch genauer als jene dem Originale an.

In der ganzen Anlage dieses Cyclus ist es begründet, wenn er manche sachliche Uebereinstimmungen mit der Erzählung des Cursor mundi*) aufweist. Anderseits beruht es wohl kaum auf Zufall, wenn man in den Chester-Spielen häufigere Anklänge an französische Mysterien beobachtet hat als in anderen englischen Cyclen.

*) Vgl. dieses Werkes I, 358 ff., besonders 360.

Anziehender ist für uns die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem geistlichen Drama Chesters und dem anderer englischer Orte. Von zwei Seiten her sind mächtige Anregungen nach der Stadt am irischen Meer gelangt: vom östlichen Mittelland und von Yorkshire.

Die Darstellung von Abrahams Opfer im vierten Chesterschen Spiel ist aus ostanglischer Quelle geflossen: aus eben jenem Drama des vierzehnten Jahrhunderts, dessen charakteristische Vorzüge in dem uns bekannten Bromer Spiel von Abraham und Isaak vollständiger erhalten scheinen.

Der Zusammenhang mit dem Yorkshirer Mysterium verräth sich am augenfälligsten in der Dramatisirung von „Jesus im Tempel",*) die nichts ist als eine kürzende, ziemlich oberflächliche Bearbeitung des Spiels, das wir zugleich in den Sammlungen von York und von Woodkirk antreffen. Hierzu kommen manche weniger greifbare, jedoch nicht minder bedeutsame, Uebereinstimmungen in anderen Spielen. So ist beispielsweise der Charakter von Noahs Gattin und ihr Verhältniß zu ihrem Gatten durchaus ähnlich gefaßt wie in dem Yorker Sündfluthspiel, und ein in diesem zuerst auftauchendes Motiv**) — der Wunsch der Frau, ihre Gevatterinnen und Basen mit in die Arche zu nehmen — erscheint in dem entsprechenden Chesterschen Drama wirkungsvoll gesteigert.***) Im Ganzen hat York zu dem westlichen Pfingstmysterium wohl mehr beigesteuert als Woodkirk. Dem Hirtenspiel aber, das uns in jenem begegnet, steht in dem Yorker Cyclus nichts Entsprechendes zur Seite, und es muß die Vermuthung gestattet sein, daß es wesentlich auf Woodkirker Anregungen beruht, die freilich in Chester eine selbständige und eigenthümliche Verarbeitung gefunden haben. Es bietet uns ein ländliches Zeit- und Localbild, das ebenso behaglich und anschaulich entworfen, freilich zahmer — nicht etwa feiner — gehalten und minder glücklich zusammengefaßt ist als die

*) Diese Handlung ist, wie wir schon sagten, im Chester-Cyclus mit der Reinigung Mariä zu Einem Spiel (XI) verbunden.

**) York Plays S. 49, Z. 141 ff.

***) Chester Plays S. 52 ff.; vgl. insbesondere auch das „Gevatterinnen-Lied" S. 53.

entsprechenden Yorkshirer Spiele. Wie in dem ersten derselben, wird uns auch hier eine ländliche Mahlzeit vorgeführt, der sich dann aber ein Wettringen anschließt, in dem der Hirtenknabe Trowle — eine Art von pastoralem Gamelyn — seine drei Brodgeber der Reihe nach wirft.

Versuchen wir unser Urtheil über den Chester-Cyclus, den wir freilich nicht in seiner ursprünglichen Form kennen, zusammenzufassen. Er ist ohne Frage weniger originell und bedeutend als die beiden aus Yorkshire stammenden Collectivmysterien, und wenn es manchen seiner Theile auch nicht an lebendiger Darstellung, einigen nicht an Pathos oder an Humor fehlt, so wird er doch in diesen Vorzügen gewöhnlich entweder von dem Yorker oder von dem Woodkirker Cyclus, vielfach von beiden zugleich, übertroffen und erreicht nur selten deren volksthümliche Kraft und Frische.

Dem geistlichen Drama von Chester wird das von Dublin Manches zu verdanken gehabt haben. In der Hauptstadt Irlands gab es — wenigstens seit dem fünfzehnten Jahrhundert — Frohnleichnamsspiele, über deren Beschaffenheit wir leider sehr unvollkommen unterrichtet sind. Von dreizehn bis vierzehn Pageants kennen wir mehr oder weniger genau den Inhalt, außerdem die Namen der Zünfte, welche sie aufführten. Erhalten ist uns darunter nur das Spiel der Weber: „Abraham und Isaak", dessen metrische Form uns sofort an den Chester-Cyclus gemahnt. Auch die Behandlung des Stoffes zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Chesterschen, bzw. mit dem ostanglischen Spiel und zeichnet sich durch rührendes Pathos aus. Originell ist der Zug, daß die Sara, welche in jenen Dramen nur als psychologisches Motiv in Isaak und Abraham wirksam ist, in dem Dubliner Stück persönlich auftritt und an Bedeutung für die Handlung erheblich gewinnt.

Gehen wir von Chester südwärts durch die wallisische Mark, so treffen wir, dem Lauf des Severn folgend, auf die Städte Shrewsbury, Worcester, Tewkesbury, deren Namen alle drei, wenn auch nicht an hervorragender Stelle, in den Annalen des englischen Dramas verzeichnet sind. Insbesondere erfahren wir Worcester anlangend z. J. 1467 von fünf Pageants, welche die Zünfte am Frohnleichnamsfest dort veranstalteten.

In der südwestlichen Spitze Britanniens, in Cornwall, bildete sich im Lauf des vierzehnten Jahrhunderts das Collectivmysterium in der dort heimischen keltischen Mundart aus. Wir besitzen einen älteren Text, der in drei Theilen die Entstehung der Welt, das Leiden und die Auferstehung des Herrn, im Wesentlichen also den ganzen Stoffkreis des Frohnleichnamsspiels durchmißt; außerdem einen erheblich jüngeren Text, der nur von der Weltschöpfung handelt. Das Verhältniß des cornischen Mysteriums zum englischen zu erörtern, müssen wir uns aus Rücksicht auf den Plan dieses Werkes versagen.

Auf westsächsischem Gebiet begegnen uns fast gar keine Orte, an die sich die Kunde regelmäßiger Aufführungen von biblischen Dramen knüpft, obwohl es auch dort vermuthlich deren gegeben hat. Nur von dem nördlich, in der Nähe der Themse gelegenen Reading sind uns solche — für die Zeit von 1498 bis 1557 — bezeugt. Dort spielte man am Palmsonntag die Passion, zu Ostern die Auferstehung, am Pfingstfest die Anbetung der Dreikönige. Auch am Frohnleichnamstag fanden Aufführungen statt: die Namen der Spiele „Adam" und „Kain" deuten auf den Anfang eines Cyclus hin, von dem wir freilich nicht sagen können, ob und wie oft er in seiner Ganzheit vorgeführt wurde.

In Kent kommt vor allem Canterbury in Betracht, wo nicht nur Einzelspiele zur Darstellung gelangten, sondern, wie wir für die Zeit Heinrichs VI. bestimmt wissen, auch Frohnleichnamsspiele, welche von den Zünften veranstaltet wurden.

In dem großen Emporium London fanden, wie es sich von selbst versteht, unter Aufführungen verschiedener Art auch solche von biblischen Dramen statt, und auch Collectivmysterien wurden hier mehr als einmal gespielt. Doch berechtigt die Ueberlieferung uns nicht zur Annahme, daß hier das cyclische Drama, sei es zu Frohnleichnam oder zu Pfingsten, sich zu einem festwurzelnden, dauernden Institut, wie etwa in York oder Chester, ausgebildet habe.

Die im Herzen des Landes gelegenen Grafschaften harren noch unserer Betrachtung. Hier wird der dramatische Ruf anderer Orte, wie etwa Leicesters, weit überstrahlt von dem Ruhme Coventrys, welches nicht nur im Binnenland, sondern im ganzen Süden eine

ähnliche Stellung eingenommen haben mag, wie York im nordhumbrischen Gebiet. Die Aufführungen zu Coventry, vor allem die dortigen Frohnleichnamsspiele, zogen im fünfzehnten Jahrhundert von Nah und Fern Schaulustige an. Nicht selten beehrten englische Könige sie mit ihrem Besuch. Im J. 1416 sollen Heinrich V. und seine Edeln sich an den Spielen hoch ergötzt haben. Am Frohnleichnamsfest 1456 wohnte Königin Margarete der Aufführung des Cyclus incognito bei; i. J. 1484 Richard III. Von Heinrich VII. wird ein zweimaliger Aufenthalt in Coventry zu ähnlichem Zweck berichtet.*)

Ueber die von den Zünften zu Coventry aufgeführten Frohnleichnamsspiele reichen sichere Nachrichten bis in d. J. 1392 hinauf und weisen in eine frühere Epoche zurück. Zahlreiche sie betreffende Notizen sind für das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert in den Acten des Zunftamts jener Stadt und vor allem in den Rechnungsbüchern mancher einzelner Zünfte enthalten; und aus ihnen hat die Wissenschaft das Meiste und Beste von dem geschöpft, was uns über die Art, wie solche Spiele aufgeführt wurden, über die Einrichtung der Bühne, Costümirung, Ausstattung und dergleichen überhaupt bekannt ist. Leider aber fehlt es uns an einem authentischen Gesammttext der Spiele selbst, mittelst dessen wir jene Notizen beleuchten, combiniren, den wir — umgekehrt — mit ihrer Hülfe zu einem vollkommen lebendigen Bilde gestalten könnten. Von der Beschaffenheit des Frohnleichnamsspiels zu Coventry während der Zeit seiner Blüthe vermögen wir uns keine genaue Vorstellung zu machen. Die Annalen der Stadt wie die Zunftbücher bezeugen, daß die dramaturgische Thätigkeit hier nach einmaliger Vollendung des Cyclus keineswegs stille stand, sondern sich im Ueberarbeiten, Contaminiren oder auch Neuschaffen von Spielen fortwährend rege erhielt. Was uns jedoch vom Frohnleichnamsspiel der Zünfte erhalten ist, beschränkt sich auf zwei Pageants in recht später, stark verderbter Ueberlieferung: das Spiel der Weber und das der Scherer und Schneider, deren Texte beide i. J. 1534 aus

*) Im J. 1486 soll er der Aufführung der Pageants am St. Peterstag beigewohnt haben; i. J. 1492 — in Begleitung der Königin — den von den Franciscanern vorgeführten Spielen. Von letzteren wird bald die Rede sein.

der redactionellen Thätigkeit eines gewissen Robert Croo hervorgingen.

Der Pageant der Weber behandelt die Reinigung Mariä und in ziemlich loser Verbindung damit „Jesus im Tempel." Sehr interessant ist es nun wieder zu beobachten, wie die letztere Handlung — bis auf eine einleitende Scene und eine Erweiterung am Schluß — durchaus eine Reproduction des altnordhumbrischen, wohl in York entstandenen, Spiels über diesen Gegenstand bildet, das demnach gleichmäßig nach Westen und Süden hin sich verbreitet hat. In der Reinigung Mariä verdient vor allem die Charakteristik Josephs Beachtung: er ist als ein bequemer Alter gefaßt, der nur schwer sich entschließt, die von Gott eingegebenen Aufträge seiner jungen Gattin auszuführen, und sich seufzend als Pantoffelhelden fühlt.

Weitergehende Contamination zeigt das Spiel der Scherer und Schneider, deren alte Rechnungsbücher leider verloren gegangen sind: es stellt ein vollständiges Weihnachtsmysterium dar. Isaias, als Vertreter der alten Propheten, leitet die Handlung ein; es folgt die Verkündigung, Josephs Kummer über Mariens Schwangerschaft, die Geburt des Heilandes, welche mit dem Hirtenspiel verflochten ist. Dann führt ein eigenthümliches Intermezzo zwei der Handlung gleichzeitige „Propheten" ein, welche — der Eine fragend, der Andere antwortend, belehrend — mit theologischer Weitschweifigkeit das große Ereigniß besprechen, das soeben stattgefunden hat. Und hier ist bemerkenswerth, daß eine ganz ähnliche Scene dem andern Coventry-Spiel, dem Pageant der Weber, als Prolog dient. — Den zweiten Theil der Darstellung bilden die Anbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten, der bethlehemitische Kindermord. Der verschiedene Charakter der Einzelspiele, die hier zusammengezogen sind, ist zum Theil — auch im Wechsel der Rhythmen — deutlich ersichtlich; wenn auch die Ueberlieferung, hier wie in dem Spiel der Weber, manche Stelle und manchen Vers unheilbar verstümmelt hat. Schlimmer ist, daß einzelne nothwendige Glieder der Handlung dem Wunsch zu kürzen oder irgend einem anderen Bedürfniß, vielleicht gar bloßer Nachlässigkeit, zum Opfer gefallen sind. Doch erkennt man noch Reste früherer Schönheit, Spuren poetischer und zarter Auffassung zwischen

pedantischen und unbeholfenen Partien, neben den alles Maß über schreitenden Aufschneidereien des Herodes und den langwierige Erörterungen der beiden Propheten.

Versuchen wir, aus diesen Bruchstücken in Verbindung mi dem, was uns die Rechnungsbücher der Zünfte lehren, uns ei Bild des ganzen Frohnleichnamsspiels von Coventry zu gestalten so glauben wir in einzelnen Punkten Verwandtschaft mit de Chester-Spielen, in mehreren Stücken aber Zusammenhang mi den nordhumbrischen, insbesondere mit den Yorker, Mysterien z entdecken. Dieser mag zum Theil auf gemeinsam überkommene Anregungen aus dem östlichen Mittelland beruhen; zum Thei aber setzt er, wie bei „Jesus im Tempel", Entlehnung aus den Norden unzweideutig voraus.

Außer den Zünften sollen auch die Franciscaner in Coventr Frohnleichnamsspiele aufgeführt haben. Ihre Aufführungen sin nicht so gut bezeugt, wie man es wünschen möchte, immerhin jedoc derartig, daß es verwegen wäre, sie für eine einfache Fiction z erklären. So wenig wir uns eine Vorstellung zu bilden vermöge von dem Verhältniß zwischen dieser Thätigkeit der Ordensbrüde und der entsprechenden der Zunftgenossen, so wird doch die Annahm kaum abzuweisen sein, daß in der Zeit des ausgehenden Mittel alters bis z. J. 1538, wo ihr Kloster aufgelöst wurde, die Minorite von Coventry den Zünftlern im Frohnleichnamsspiel eine gewiss Concurrenz bereitet haben.

Nun enthält die berühmte Cottonsche Sammlung in de Bibliothek des Britischen Museums eine — größtentheils um da Jahr 1468 entstandene — Handschrift, welche den nahezu voll ständigen Text eines Collectivmysteriums bietet. Dieser dramatisch Cyclus galt zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts für da Frohnleichnamsspiel der Franciscaner von Coventry und hat — trotz gelegentlich aufgetauchter Zweifel — diese Geltung bei de großen Menge und sogar bei manchen Forschern bis auf de heutigen Tag behauptet.

Die Tradition, welche jener Sammlung den Namen Ludu Coventriae oder Coventry Mysteries beilegt, ist jedoch keineswe ausreichend begründet, und es stehen ihrer Glaubwürdigkeit schwe

wiegende Bedenken entgegen. Der Prolog — die Ankündigung des Gesammtspiels durch drei abwechselnd redende Vexillatoren — deutet in der Schlußstrophe, wie schon von anderer Seite hervorgehoben worden, auf die Aufführung durch eine wandernde Komödiantentruppe, eher als durch eine seßhafte Franciscanergesellschaft, hin; und wenn freilich dieses Vorwort zum Collectivmysterium selbst ein äußerliches und ziemlich loses Verhältniß hat, so gibt doch das Alter seinem Zeugniß ein größeres Gewicht, als die ihm widersprechende Tradition beanspruchen kann. Wichtiger ist, daß die Sprache des Mysteriums, wie es vorliegt, zum größten Theil eine Färbung zeigt, die eher auf den Nordosten des Mittellandes als auf die Gegend von Coventry hindeutet. Vor allem aber hat der Cyclus seinem Inhalt nach einen sehr gemischten Charakter und scheint auf ziemlich zufällige Weise sich gebildet zu haben.

Wir unterscheiden hier nicht nur einzelne Spiele als ursprüngliche Bestandtheile des Gesammtmysteriums; sondern zusammengehörige Gruppen von solchen heben sich von ihrer Umgebung ab. Die der Marialegende angehörigen Spiele, beginnend mit der „Unfruchtbarkeit der Anna", abschließend mit dem „Besuch bei Elisabeth", bilden innerhalb des großen einen kleineren Cyclus mit besonderem Prolog und Epilog. Im Eingang der Darstellung von Christi Verhör und Leiden erfahren wir, daß diese Partien einem Ganzen angehören, dessen erster Theil — Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Verrath und Gefangennahme — im vorhergehenden Jahre aufgeführt worden war. Es ist daher deutlich, daß der Complex der sogenannten Coventry-Mysterien auf ganz andere Weise entstanden ist als etwa der Cyclus von Woodkirk oder von York; und ganz im Gegensatz zu der Chester-Sammlung, welche die ausgleichende Hand eines Redactors verräth, scheint die vorliegende das Product einer rein äußerlichen Thätigkeit, welche heterogene Elemente ohne weiteres an einander reihte.

Diese Elemente aber dürften der Mehrzahl nach nicht lange vor der Entstehung der Handschrift und schwerlich in weit auseinander liegenden Districten ihre gegenwärtige Gestalt erhalten haben. Darauf mag es beruhen, wenn, bei aller sonstigen Verschiedenheit, den meisten unter ihnen gewisse verwandtschaftliche

Züge gemeinsam sind. Und so erklärt es sich anderseits, wenn die „Coventry-Mysterien", trotz des höhern Alters ihrer Ueberlieferung, einen entschieden jüngern Charakter haben als die Chester-Spiele und für die Entwicklung des geistlichen Dramas im fünfzehnten Jahrhundert besonders lehrreich sind.

Wie durch das Pfingstspiel von Chester, so geht auch durch diesen Cyclus ein theologisirender, erbaulich-lehrhafter Zug, der das alternde Drama vielfach seiner liturgischen Kindheit nahe rückt. Damit verbindet sich aber hier in größerm Umfang die — dort nur an einzelnen eingeschobenen Stellen ersichtliche — Einwirkung der von der Chaucerschule in Lyrik und Epik gepflegten Richtung. Diese epigonenhafte Kunst theilt dem Stil wenig geschickter Dramaturgen bald etwas Geschraubtes, bald etwas nüchtern Pedantisches mit, sodaß er an die hölzerne Art der Meistersänger erinnert. Oft auch wissen Dichter oder Bearbeiter sich in den schwierigen Versformen nicht zurechtzufinden, und so sehen wir den heroischen Vers vielfach zur allitterirenden Langzeile hinüberschwanken, während in anderen Fällen beide Metren sich mit dem viermal gehobenen Kurzverse vermischen.

Ein Zeichen der Zeit ist es, wenn apokryphe Quellen zu dem Inhalt dieses Collectivums einen reichern Beitrag liefern als in irgend einem andern bekannten Fall. Und zwar liegt der Hauptaccent hier durchaus auf den Legenden, welche die Gestalt der h. Jungfrau umweben. Schriften wie das Evangelium von der Geburt Mariä und das Protevangelium des Jacobus sind hier, ob nun direct oder mittelbar benutzt, vollständiger ausgebeutet als sonst. Auf den oben erwähnten Mariacyclus, der so manchen dem Collectivmysterium im Ganzen nicht geläufigen Stoff zur Darstellung bringt, folgt ein in durchaus verschiedenem Ton gehaltenes Spiel von dem „Verhör Josephs und Mariens", — ein Gegenstand, der gleichfalls nur hier dramatisirt vorkommt. Im Auferstehungspageant erscheint der auferstandene Christus vor allen Andern seiner Mutter. Eine spätere Hand hat dann den Inhalt des Codex noch um ein Spiel von Mariä Himmelfahrt bereichert, welches die Motive zusammenverarbeitet zeigt, die im Yorker Frohnleichnamsspiel drei ver-

schiedene Pageants*) ausfüllen. Die Sprachform dieses Dramas, zu dem die Goldene Legende den Stoff geliefert zu haben scheint, weicht von der Färbung der im Gesammtspiel herrschenden Mundart einigermaßen ab und weist auf ein mehr nördlich gelegenes Gebiet hin.

Ein Zeichen der Zeit ist es ferner, wenn in den sogenannten Coventry-Mysterien der Teufel eine recht erhebliche Rolle spielt und sein Auftreten keineswegs bloß auf die Pageants beschränkt, wo seine Gestalt unentbehrlich ist. Die im spätern Mittelalter wachsende Bedeutung und Popularität des Gottseibeiuns konnten wir auch in dem Newcastler Spiel von der Sündfluth beobachten.

Ein Zeichen der Zeit ist es endlich auch, wenn Personificationen abstracter Begriffe in das biblische Drama einzudringen beginnen. Im Spiel von der Verkündigung und Empfängniß ist die alte, schöne Parabel von den vier Töchtern Gottes dramatisirt: Wahrheit, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Friede, welche über das zukünftige Geschick der sündhaften Menschheit debattiren.**) Im Pageant vom Kindermord betritt als Werkzeug der göttlichen Rache, welche Herodes trifft, der „Tod" die Bühne. Der in mehreren Theilen der Sammlung begegnende „Erklärer in Doctorgewand"***) führt den Namen Contemplacio.

Im Ganzen erblicken wir das Mysterium hier auf einer Stufe, wo es schon recht viel von seiner volksthümlichen Frische, seiner glücklichen Unbefangenheit eingebüßt hat. Wo sonst ein kecker Humor sich zu ergehen pflegt, treffen wir hier meist auf einen nüchternen, steif ehrbaren Ton: selbst Noahs Gattin hat ihren Charakter gewandelt und ihre alte Anziehungskraft verloren. Schlecht entschädigen für solchen Verlust manche grobe Späße an anderen Stellen oder gar die unzarte Behandlung höchst delicater Dinge in dem „Verhör Josephs und Mariens."

*) Nämlich die Spiele von dem Tode, von der Grablegung, von der Himmelfahrt und Krönung Mariä. Der Pageant von der Grablegung („Fergus") ist dem Yorker Cyclus bekanntlich verloren gegangen. Anderseits findet sich in den „Coventry-Mysterien" nichts der „Vision des Thomas" Entsprechendes.

**) Vgl. dieses Werkes I, 414. Die Parabel geht auf ältere jüdische Tradition zurück, die an eine bekannte Stelle in den Psalmen anknüpfte.

***) So wird er S. 289 bezeichnet.

Auch in den „Coventry-Mysterien" aber sind einige Handlungen recht dramatisch dargestellt; auch hier fehlt es nicht an anziehenden Motiven und an rührenden Scenen. Der einfache Anschluß an die Ueberlieferung ruft ja bei so erhabenem Stoff manchmal einen bedeutenden Eindruck hervor. Besonders aber in der Passionsgeschichte erhebt sich die Darstellung bisweilen zu echtem Pathos. Tiefe Empfindung zugleich und Sinn für dramatische Wirkung äußert sich beispielsweise in der Episode „Maria am Fuß des Kreuzes."

Mein Sohn! mein Sohn! mein theures Kind!
O sag', womit verletzt' ich dich?
Zu Allen sprachst du Worte lind,
Und hast kein einzig Wort für mich!

Den Juden zeigtest du dich mild,
Und ihre Schuld hast du vergeben,
Des Schächers Weh hast du gestillt,
Verhießest ihm das ewige Leben.

O Herr! willst du zu mir nicht sprechen,
Der Mutter, in so herber Qual?
O Herz! mein Herz! willst du nicht brechen?
Das Leid wär' aus mit Einem Mal.*)

Jesus empfiehlt seine Mutter dem Lieblingsjünger und spricht ihr Trost zu. Im heftigsten Affect stürzt Maria sich auf das Kreuz und umklammert es. Man bemüht sich um sie, sucht sie zu beruhigen und vom Kreuze zu entfernen. Magdalena mahnt sie an das Leiden Jesu, das durch den Anblick des ihrigen gesteigert werde. Doch die bejammernswürdige Mutter antwortet: „Ich bitte euch alle, laßt mich hier und hängt mich an dieses Holz neben meinen theuern Sohn; denn wo Er ist, da ist mein Platz."

Trotz ihrer relativen Jugend verrathen die „Coventry-Mysterien" zuweilen engern Zusammenhang mit recht alten Vorbildern. In der Darstellung des ersten Brudermordes findet sich merkwürdige Uebereinstimmung mit dem anglonormannischen Mysterium von Adam. Das Spiel von der Höllenfahrt, das in dem vorliegenden Text mit der Auferstehung verschmolzen ist,**)

*) Coventry Mysteries S. 322.

**) Vgl. Anhang.

enthält wörtliche Anklänge an das alte Drama von der „Verheerung der Hölle."

So bietet dieser schwer localisirbare Cyclus, mit seinem reichen Inhalt und seiner einzigartigen Entstehungsgeschichte, der litterarischen Forschung nach jeder Richtung die anziehendsten, freilich auch schwierigsten, Probleme.

V.

Die Geschichte des englischen Mysteriums im fünfzehnten Jahrhundert zu schreiben, gibt es außer dem bereits erwähnten nur noch spärliches Material.

Ein zweitheiliges Drama nordhumbrischer Herkunft, dessen Entstehungszeit durch die Jahre 1430 und 1460 zu begrenzen sein dürfte, stellt die Grablegung und die Auferstehung Christi dar. Bei der Aufführung war der erste Theil für den Nachmittag des Charfreitags, der zweite für den Morgen des Ostersonntags bestimmt. Der erhabene Gegenstand ist hier in durchaus würdiger, kirchlicher Weise behandelt. Alles, was die Andacht zu stören vermöchte, ist vermieden; nicht nur komische, sondern auch grob realistische Elemente fehlen gänzlich. Die auftretenden Personen gehören alle der Gemeinde der Heiligen an: Joseph von Arimathia, Nikodemus, die drei Marien, die h. Jungfrau, die Apostel, außerdem ein Engel und Jesus selber. Eingestreute lateinische Kirchenlieder geben der Handlung einen liturgischen Charakter. Das dramatische Interesse hängt so gut wie gar nicht an der äußeren Action, am eigentlichen Schauspiel; es concentrirt sich fast ausschließlich auf die Empfindungen und Gesinnungen der dargestellten Charaktere, wie solche sich in längeren und kürzeren Reden Luft machen, und der Eindruck der gewaltigen Ereignisse, die vor dem Drama und innerhalb desselben liegen, wird dem Zuschauer durch ebendiese vermittelt. Die Dichtung eignet sich daher ebensogut zur Lectüre wie zur Aufführung, was dem Verfasser eines — nachträglich hinzugefügten — kurzen Prologs nicht entgangen ist. Solche Behandlungsweise setzt, wenn sie erträglich sein soll, einen gewissen Erfindungsgeist und vor allem wirklichen Gehalt im Busen voraus. Der unbekannte

entsprechenden Yorkshirer Spiele. Wie in dem ersten derselben, wird uns auch hier eine ländliche Mahlzeit vorgeführt, der sich dann aber ein Wettringen anschließt, in dem der Hirtenknabe Trowle — eine Art von pastoralem Gamelyn — seine drei Brodgeber der Reihe nach wirft.

Versuchen wir unser Urtheil über den Chester-Cyclus, den wir freilich nicht in seiner ursprünglichen Form kennen, zusammenzufassen. Er ist ohne Frage weniger originell und bedeutend als die beiden aus Yorkshire stammenden Collectivmysterien, und wenn es manchen seiner Theile auch nicht an lebendiger Darstellung, einigen nicht an Pathos oder an Humor fehlt, so wird er doch in diesen Vorzügen gewöhnlich entweder von dem Yorker oder von dem Woodkirker Cyclus, vielfach von beiden zugleich, übertroffen und erreicht nur selten deren volksthümliche Kraft und Frische.

Dem geistlichen Drama von Chester wird das von Dublin Manches zu verdanken gehabt haben. In der Hauptstadt Irlands gab es — wenigstens seit dem fünfzehnten Jahrhundert — Frohnleichnamsspiele, über deren Beschaffenheit wir leider sehr unvollkommen unterrichtet sind. Von dreizehn bis vierzehn Pageants kennen wir mehr oder weniger genau den Inhalt, außerdem die Namen der Zünfte, welche sie aufführten. Erhalten ist uns darunter nur das Spiel der Weber: „Abraham und Isaak", dessen metrische Form uns sofort an den Chester-Cyclus gemahnt. Auch die Behandlung des Stoffes zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Chesterschen, bzw. mit dem ostanglischen Spiel und zeichnet sich durch rührendes Pathos aus. Originell ist der Zug, daß die Sara, welche in jenen Dramen nur als psychologisches Motiv in Isaak und Abraham wirksam ist, in dem Dubliner Stück persönlich auftritt und an Bedeutung für die Handlung erheblich gewinnt.

Gehen wir von Chester südwärts durch die wallisische Mark, so treffen wir, dem Lauf des Severn folgend, auf die Städte Shrewsbury, Worcester, Tewkesbury, deren Namen alle drei, wenn auch nicht an hervorragender Stelle, in den Annalen des englischen Dramas verzeichnet sind. Insbesondere erfahren wir Worcester anlangend z. J. 1467 von fünf Pageants, welche die Zünfte am Frohnleichnamsfest dort veranstalteten.

In der südwestlichen Spitze Britanniens, in Cornwall, bildete sich im Lauf des vierzehnten Jahrhunderts das Collectivmysterium in der dort heimischen keltischen Mundart aus. Wir besitzen einen älteren Text, der in drei Theilen die Entstehung der Welt, das Leiden und die Auferstehung des Herrn, im Wesentlichen also den ganzen Stoffkreis des Frohnleichnamsspiels durchmißt; außerdem einen erheblich jüngeren Text, der nur von der Weltschöpfung handelt. Das Verhältniß des cornischen Mysteriums zum englischen zu erörtern, müssen wir uns aus Rücksicht auf den Plan dieses Werkes versagen.

Auf westsächsischem Gebiet begegnen uns fast gar keine Orte, an die sich die Kunde regelmäßiger Aufführungen von biblischen Dramen knüpft, obwohl es auch dort vermuthlich deren gegeben hat. Nur von dem nördlich, in der Nähe der Themse gelegenen Reading sind uns solche — für die Zeit von 1498 bis 1557 — bezeugt. Dort spielte man am Palmsonntag die Passion, zu Ostern die Auferstehung, am Pfingstfest die Anbetung der Dreikönige. Auch am Frohnleichnamstag fanden Aufführungen statt: die Namen der Spiele „Adam" und „Kain" deuten auf den Anfang eines Cyclus hin, von dem wir freilich nicht sagen können, ob und wie oft er in seiner Ganzheit vorgeführt wurde.

In Kent kommt vor allem Canterbury in Betracht, wo nicht nur Einzelspiele zur Darstellung gelangten, sondern, wie wir für die Zeit Heinrichs VI. bestimmt wissen, auch Frohnleichnamsspiele, welche von den Zünften veranstaltet wurden.

In dem großen Emporium London fanden, wie es sich von selbst versteht, unter Aufführungen verschiedener Art auch solche von biblischen Dramen statt, und auch Collectivmysterien wurden hier mehr als einmal gespielt. Doch berechtigt die Ueberlieferung uns nicht zur Annahme, daß hier das cyclische Drama, sei es zu Frohnleichnam oder zu Pfingsten, sich zu einem festwurzelnden, dauernden Institut, wie etwa in York oder Chester, ausgebildet habe.

Die im Herzen des Landes gelegenen Grafschaften harren noch unserer Betrachtung. Hier wird der dramatische Ruf anderer Orte, wie etwa Leicesters, weit überstrahlt von dem Ruhme Coventrys, welches nicht nur im Binnenland, sondern im ganzen Süden eine

ähnliche Stellung eingenommen haben mag, wie York im nordhumbrischen Gebiet. Die Aufführungen zu Coventry, vor allem die dortigen Frohnleichnamsspiele, zogen im fünfzehnten Jahrhundert von Nah und Fern Schaulustige an. Nicht selten beehrten englische Könige sie mit ihrem Besuch. Im J. 1416 sollen Heinrich V. und seine Edeln sich an den Spielen hoch ergötzt haben. Am Frohnleichnamsfest 1456 wohnte Königin Margarete der Aufführung des Cyclus incognito bei; i. J. 1484 Richard III. Von Heinrich VII. wird ein zweimaliger Aufenthalt in Coventry zu ähnlichem Zweck berichtet.*)

Ueber die von den Zünften zu Coventry aufgeführten Frohnleichnamsspiele reichen sichere Nachrichten bis in d. J. 1392 hinauf und weisen in eine frühere Epoche zurück. Zahlreiche sie betreffende Notizen sind für das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert in den Acten des Zunftamts jener Stadt und vor allem in den Rechnungsbüchern mancher einzelner Zünfte enthalten; und aus ihnen hat die Wissenschaft das Meiste und Beste von dem geschöpft, was uns über die Art, wie solche Spiele aufgeführt wurden, über die Einrichtung der Bühne, Costümirung, Ausstattung und dergleichen überhaupt bekannt ist. Leider aber fehlt es uns an einem authentischen Gesammttext der Spiele selbst, mittelst dessen wir jene Notizen beleuchten, combiniren, den wir — umgekehrt — mit ihrer Hülfe zu einem vollkommen lebendigen Bilde gestalten könnten. Von der Beschaffenheit des Frohnleichnamsspiels zu Coventry während der Zeit seiner Blüthe vermögen wir uns keine genaue Vorstellung zu machen. Die Annalen der Stadt wie die Zunftbücher bezeugen, daß die dramaturgische Thätigkeit hier nach einmaliger Vollendung des Cyclus keineswegs stille stand, sondern sich im Ueberarbeiten, Contaminiren oder auch Neuschaffen von Spielen fortwährend rege erhielt. Was uns jedoch vom Frohnleichnamsspiel der Zünfte erhalten ist, beschränkt sich auf zwei Pageants in recht später, stark verderbter Ueberlieferung: das Spiel der Weber und das der Scherer und Schneider, deren Texte beide i. J. 1534 aus

*) Im J. 1486 soll er der Aufführung der Pageants am St. Peterstag beigewohnt haben; i. J. 1492 — in Begleitung der Königin — den von den Franciscanern vorgeführten Spielen. Von letzteren wird bald die Rede sein.

er redactionellen Thätigkeit eines gewissen Robert Croo ervorgingen.

Der Pageant der Weber behandelt die Reinigung Mariä und n ziemlich loser Verbindung damit „Jesus im Tempel." Sehr nteressant ist es nun wieder zu beobachten, wie die letztere Handlung — bis auf eine einleitende Scene und eine Erweiterung am Schluß — urchaus eine Reproduction des altnordhumbrischen, wohl in York ntstandenen, Spiels über diesen Gegenstand bildet, das demnach leichmäßig nach Westen und Süden hin sich verbreitet hat. In er Reinigung Mariä verdient vor allem die Charakteristik Josephs Beachtung: er ist als ein bequemer Alter gefaßt, der nur schwer ich entschließt, die von Gott eingegebenen Aufträge seiner jungen Gattin auszuführen, und sich seufzend als Pantoffelhelden fühlt.

Weitergehende Contamination zeigt das Spiel der Scherer und Schneider, deren alte Rechnungsbücher leider verloren gegangen ind: es stellt ein vollständiges Weihnachtsmysterium dar. Isaias, ls Vertreter der alten Propheten, leitet die Handlung ein; es olgt die Verkündigung, Josephs Kummer über Mariens Schwanger- chaft, die Geburt des Heilandes, welche mit dem Hirtenspiel ver- lochten ist. Dann führt ein eigenthümliches Intermezzo zwei der Handlung gleichzeitige „Propheten" ein, welche — der Eine fragend, er Andere antwortend, belehrend — mit theologischer Weit- chweifigkeit das große Ereigniß besprechen, das soeben statt- efunden hat. Und hier ist bemerkenswerth, daß eine ganz ähnliche Scene dem andern Coventry-Spiel, dem Pageant der Weber, als Prolog dient. — Den zweiten Theil der Darstellung bilden die nbetung der Könige, die Flucht nach Aegypten, der bethlehemitische indermord. Der verschiedene Charakter der Einzelspiele, die hier usammengezogen sind, ist zum Theil — auch im Wechsel der hythmen — deutlich ersichtlich; wenn auch die Ueberlieferung, ier wie in dem Spiel der Weber, manche Stelle und manchen ers unheilbar verstümmelt hat. Schlimmer ist, daß einzelne othwendige Glieder der Handlung dem Wunsch zu kürzen oder gend einem anderen Bedürfniß, vielleicht gar bloßer Nachlässigkeit, m Opfer gefallen sind. Doch erkennt man noch Reste früherer chönheit, Spuren poetischer und zarter Auffassung zwischen

pedantischen und unbeholfenen Partien, neben den alles Maß überschreitenden Aufschneidereien des Herodes und den langwierigen Erörterungen der beiden Propheten.

Versuchen wir, aus diesen Bruchstücken in Verbindung mit dem, was uns die Rechnungsbücher der Zünfte lehren, uns ein Bild des ganzen Frohnleichnamsspiels von Coventry zu gestalten, so glauben wir in einzelnen Punkten Verwandtschaft mit den Chester-Spielen, in mehreren Stücken aber Zusammenhang mit den nordhumbrischen, insbesondere mit den Yorker, Mysterien zu entdecken. Dieser mag zum Theil auf gemeinsam überkommenen Anregungen aus dem östlichen Mittelland beruhen; zum Theil aber setzt er, wie bei „Jesus im Tempel", Entlehnung aus dem Norden unzweideutig voraus.

Außer den Zünften sollen auch die Franciscaner in Coventry Frohnleichnamsspiele aufgeführt haben. Ihre Aufführungen sind nicht so gut bezeugt, wie man es wünschen möchte, immerhin jedoch derartig, daß es verwegen wäre, sie für eine einfache Fiction zu erklären. So wenig wir uns eine Vorstellung zu bilden vermögen von dem Verhältniß zwischen dieser Thätigkeit der Ordensbrüder und der entsprechenden der Zunftgenossen, so wird doch die Annahme kaum abzuweisen sein, daß in der Zeit des ausgehenden Mittelalters bis z. J. 1538, wo ihr Kloster aufgelöst wurde, die Minoriten von Coventry den Zünftlern im Frohnleichnamsspiel eine gewisse Concurrenz bereitet haben.

Nun enthält die berühmte Cottonsche Sammlung in der Bibliothek des Britischen Museums eine — größtentheils um das Jahr 1468 entstandene — Handschrift, welche den nahezu vollständigen Text eines Collectivmysteriums bietet. Dieser dramatische Cyclus galt zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts für das Frohnleichnamsspiel der Franciscaner von Coventry und hat — trotz gelegentlich aufgetauchter Zweifel — diese Geltung bei der großen Menge und sogar bei manchen Forschern bis auf den heutigen Tag behauptet.

Die Tradition, welche jener Sammlung den Namen Ludus Coventriae oder Coventry Mysteries beilegt, ist jedoch keineswegs ausreichend begründet, und es stehen ihrer Glaubwürdigkeit schwer

wiegende Bedenken entgegen. Der Prolog — die Ankündigung des Gesammtspiels durch drei abwechselnd redende Vexillatoren — deutet in der Schlußstrophe, wie schon von anderer Seite hervorgehoben worden, auf die Aufführung durch eine wandernde Komödiantentruppe, eher als durch eine seßhafte Franciscanergesellschaft, hin; und wenn freilich dieses Vorwort zum Collectivmysterium selbst ein äußerliches und ziemlich loses Verhältniß hat, so gibt doch das Alter seinem Zeugniß ein größeres Gewicht, als die ihm widersprechende Tradition beanspruchen kann. Wichtiger ist, daß die Sprache des Mysteriums, wie es vorliegt, zum größten Theil eine Färbung zeigt, die eher auf den Nordosten des Mittellandes als auf die Gegend von Coventry hindeutet. Vor allem aber hat der Cyclus seinem Inhalt nach einen sehr gemischten Charakter und scheint auf ziemlich zufällige Weise sich gebildet zu haben.

Wir unterscheiden hier nicht nur einzelne Spiele als ursprüngliche Bestandtheile des Gesammtmysteriums; sondern zusammengehörige Gruppen von solchen heben sich von ihrer Umgebung ab. Die der Marialegende angehörigen Spiele, beginnend mit der „Unfruchtbarkeit der Anna", abschließend mit dem „Besuch bei Elisabeth", bilden innerhalb des großen einen kleineren Cyclus mit besonderem Prolog und Epilog. Im Eingang der Darstellung von Christi Verhör und Leiden erfahren wir, daß diese Partien einem Ganzen angehören, dessen erster Theil — Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Verrath und Gefangennahme — im vorhergehenden Jahre aufgeführt worden war. Es ist daher deutlich, daß der Complex der sogenannten Coventry-Mysterien auf ganz andere Weise entstanden ist als etwa der Cyclus von Woodkirk oder von York; und ganz im Gegensatz zu der Chester-Sammlung, welche die ausgleichende Hand eines Redactors verräth, scheint die vorliegende das Product einer rein äußerlichen Thätigkeit, welche heterogene Elemente ohne weiteres an einander reihte.

Diese Elemente aber dürften der Mehrzahl nach nicht lange vor der Entstehung der Handschrift und schwerlich in weit auseinander liegenden Districten ihre gegenwärtige Gestalt erhalten haben. Darauf mag es beruhen, wenn, bei aller sonstigen Verschiedenheit, den meisten unter ihnen gewisse verwandtschaftliche

Züge gemeinsam sind. Und so erklärt es sich anderseits, wenn die „Coventry-Mysterien", trotz des höhern Alters ihrer Ueberlieferung, einen entschieden jüngern Charakter haben als die Chester-Spiele und für die Entwicklung des geistlichen Dramas im fünfzehnten Jahrhundert besonders lehrreich sind.

Wie durch das Pfingstspiel von Chester, so geht auch durch diesen Cyclus ein theologisirender, erbaulich-lehrhafter Zug, der das alternde Drama vielfach seiner liturgischen Kindheit nahe rückt. Damit verbindet sich aber hier in größerm Umfang die — dort nur an einzelnen eingeschobenen Stellen ersichtliche — Einwirkung der von der Chaucerschule in Lyrik und Epik gepflegten Richtung. Diese epigonenhafte Kunst theilt dem Stil wenig geschickter Dramaturgen bald etwas Geschraubtes, bald etwas nüchtern Pedantisches mit, sodaß er an die hölzerne Art der Meistersänger erinnert. Oft auch wissen Dichter oder Bearbeiter sich in den schwierigen Versformen nicht zurechtzufinden, und so sehen wir den heroischen Vers vielfach zur allitterirenden Langzeile hinüberschwanken, während in anderen Fällen beide Metren sich mit dem viermal gehobenen Kurzverse vermischen.

Ein Zeichen der Zeit ist es, wenn apokryphe Quellen zu dem Inhalt dieses Collectivums einen reichern Beitrag liefern als in irgend einem andern bekannten Fall. Und zwar liegt der Hauptaccent hier durchaus auf den Legenden, welche die Gestalt der h. Jungfrau umweben. Schriften wie das Evangelium von der Geburt Mariä und das Protevangelium des Jacobus sind hier, ob nun direct oder mittelbar benutzt, vollständiger ausgebeutet als sonst. Auf den oben erwähnten Mariacyclus, der so manchen dem Collectivmysterium im Ganzen nicht geläufigen Stoff zur Darstellung bringt, folgt ein in durchaus verschiedenem Ton gehaltenes Spiel von dem „Verhör Josephs und Mariens", — ein Gegenstand, der gleichfalls nur hier dramatisirt vorkommt. Im Auferstehungspageant erscheint der auferstandene Christus vor allen Andern seiner Mutter. Eine spätere Hand hat dann den Inhalt des Codex noch um ein Spiel von Mariä Himmelfahrt bereichert, welches die Motive zusammenverarbeitet zeigt, die im Yorker Frohnleichnamsspiel drei ver-

schiedene Pageants*) ausfüllen. Die Sprachform dieses Dramas, zu dem die Goldene Legende den Stoff geliefert zu haben scheint, weicht von der Färbung der im Gesammtspiel herrschenden Mundart einigermaßen ab und weist auf ein mehr nördlich gelegenes Gebiet hin.

Ein Zeichen der Zeit ist es ferner, wenn in den sogenannten Coventry-Mysterien der Teufel eine recht erhebliche Rolle spielt und sein Auftreten keineswegs bloß auf die Pageants beschränkt, wo seine Gestalt unentbehrlich ist. Die im spätern Mittelalter wachsende Bedeutung und Popularität des Gottseibeiuns konnten wir auch in dem Newcastler Spiel von der Sündfluth beobachten.

Ein Zeichen der Zeit ist es endlich auch, wenn Personificationen abstracter Begriffe in das biblische Drama einzudringen beginnen. Im Spiel von der Verkündigung und Empfängniß ist die alte, schöne Parabel von den vier Töchtern Gottes dramatisirt: Wahrheit, Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Friede, welche über das zukünftige Geschick der sündhaften Menschheit debattiren.**) Im Pageant vom Kindermord betritt als Werkzeug der göttlichen Rache, welche Herodes trifft, der „Tod" die Bühne. Der in mehreren Theilen der Sammlung begegnende „Erklärer in Doctorgewand"***) führt den Namen Contemplacio.

Im Ganzen erblicken wir das Mysterium hier auf einer Stufe, wo es schon recht viel von seiner volksthümlichen Frische, seiner glücklichen Unbefangenheit eingebüßt hat. Wo sonst ein kecker Humor sich zu ergehen pflegt, treffen wir hier meist auf einen nüchternen, steif ehrbaren Ton: selbst Noahs Gattin hat ihren Charakter gewandelt und ihre alte Anziehungskraft verloren. Schlecht entschädigen für solchen Verlust manche grobe Späße an anderen Stellen oder gar die unzarte Behandlung höchst delicater Dinge in dem „Verhör Josephs und Mariens."

*) Nämlich die Spiele von dem Tode, von der Grablegung, von der Himmelfahrt und Krönung Mariä. Der Pageant von der Grablegung („Fergus") ist dem Yorker Cyclus bekanntlich verloren gegangen. Anderseits findet sich in den „Coventry-Mysterien" nichts der „Vision des Thomas" Entsprechendes.

**) Vgl. dieses Werkes I, 414. Die Parabel geht auf ältere jüdische Tradition zurück, die an eine bekannte Stelle in den Psalmen anknüpfte.

***) So wird er S. 289 bezeichnet.

Auch in den „Coventry-Mysterien" aber sind einige Handlungen recht dramatisch dargestellt; auch hier fehlt es nicht an anziehenden Motiven und an rührenden Scenen. Der einfache Anschluß an die Ueberlieferung ruft ja bei so erhabenem Stoff manchmal einen bedeutenden Eindruck hervor. Besonders aber in der Passionsgeschichte erhebt sich die Darstellung bisweilen zu echtem Pathos. Tiefe Empfindung zugleich und Sinn für dramatische Wirkung äußert sich beispielsweise in der Episode „Maria am Fuß des Kreuzes."

Mein Sohn! mein Sohn! mein theures Kind!
O sag', womit verletzt' ich dich?
Zu Allen sprachst du Worte lind,
Und hast kein einzig Wort für mich!

Den Juden zeigtest du dich mild,
Und ihre Schuld hast du vergeben,
Des Schächers Weh hast du gestillt,
Verhießest ihm das ewige Leben.

O Herr! willst du zu mir nicht sprechen,
Der Mutter, in so herber Qual?
O Herz! mein Herz! willst du nicht brechen?
Das Leid wär' aus mit Einem Mal.*)

Jesus empfiehlt seine Mutter dem Lieblingsjünger und spricht ihr Trost zu. Im heftigsten Affect stürzt Maria sich auf das Kreuz und umklammert es. Man bemüht sich um sie, sucht sie zu beruhigen und vom Kreuze zu entfernen. Magdalena mahnt sie an das Leiden Jesu, das durch den Anblick des ihrigen gesteigert werde. Doch die bejammernswürdige Mutter antwortet: „Ich bitte euch alle, laßt mich hier und hängt mich an dieses Holz neben meinen theuern Sohn; denn wo Er ist, da ist mein Platz."

Trotz ihrer relativen Jugend verrathen die „Coventry-Mysterien" zuweilen engern Zusammenhang mit recht alten Vorbildern. In der Darstellung des ersten Brudermordes findet sich merkwürdige Uebereinstimmung mit dem anglonormannischen Mysterium von Adam. Das Spiel von der Höllenfahrt, das in dem vorliegenden Text mit der Auferstehung verschmolzen ist,**)

*) Coventry Mysteries S. 322.

**) Vgl. Anhang.

enthält wörtliche Anklänge an das alte Drama von der „Verheerung der Hölle."

So bietet dieser schwer localisirbare Cyclus, mit seinem reichen Inhalt und seiner einzigartigen Entstehungsgeschichte, der litterarischen Forschung nach jeder Richtung die anziehendsten, freilich auch schwierigsten, Probleme.

V.

Die Geschichte des englischen Mysteriums im fünfzehnten Jahrhundert zu schreiben, gibt es außer dem bereits erwähnten nur noch spärliches Material.

Ein zweitheiliges Drama nordhumbrischer Herkunft, dessen Entstehungszeit durch die Jahre 1430 und 1460 zu begrenzen sein dürfte, stellt die Grablegung und die Auferstehung Christi dar. Bei der Aufführung war der erste Theil für den Nachmittag des Charfreitags, der zweite für den Morgen des Ostersonntags bestimmt. Der erhabene Gegenstand ist hier in durchaus würdiger, kirchlicher Weise behandelt. Alles, was die Andacht zu stören vermöchte, ist vermieden; nicht nur komische, sondern auch grob realistische Elemente fehlen gänzlich. Die auftretenden Personen gehören alle der Gemeinde der Heiligen an: Joseph von Arimathia, Nikodemus, die drei Marien, die h. Jungfrau, die Apostel, außerdem ein Engel und Jesus selber. Eingestreute lateinische Kirchenlieder geben der Handlung einen liturgischen Charakter. Das dramatische Interesse hängt so gut wie gar nicht an der äußeren Action, am eigentlichen Schauspiel; es concentrirt sich fast ausschließlich auf die Empfindungen und Gesinnungen der dargestellten Charaktere, wie solche sich in längeren und kürzeren Reden Luft machen, und der Eindruck der gewaltigen Ereignisse, die vor dem Drama und innerhalb desselben liegen, wird dem Zuschauer durch ebendiese vermittelt. Die Dichtung eignet sich daher ebensogut zur Lectüre wie zur Aufführung, was dem Verfasser eines — nachträglich hinzugefügten — kurzen Prologs nicht entgangen ist. Solche Behandlungsweise setzt, wenn sie erträglich sein soll, einen gewissen Erfindungsgeist und vor allem wirklichen Gehalt im Busen voraus. Der unbekannte

Dichter des Dramas hat gezeigt, daß er das Eine wie das Andere besaß: zumal in seinem ersten Theil, wo die Armuth der Handlung sich besonders fühlbar zu machen drohte. Die Tragödie von der Grablegung umfaßt etwa achtundeinhalbhundert Verse und besteht aus lauter Pathosscenen. In diese aber sind mit Geschick erzählende Momente verwebt, und sie selbst hat der Dichter mit entschiedener Kunst abzustufen und zu steigern gewußt. Die Aufgabe, die es hier zu bewältigen galt, war vielleicht die schwierigste, an die sich ein mittelenglischer Dramaturg je gewagt hat. In der Art, wie sie gelöst wurde, zeigt sich Eine Seite der nordhumbrischen Begabung auf dem Gipfel ihrer Entwicklung.

Auch dieses Drama verräth den Einfluß der Chaucerschule oder vielleicht des Meisters selbst: in der Fülle des pathetischen Ausdrucks und in den eingestreuten siebenzeiligen Strophen, die bisweilen nach einem festen Princip mit anderen Rhythmen, nicht ohne Wirkung, wechseln. Die Zeilen sind vielfach schlecht überliefert; doch mag auch der Dichter selber kein correcter Verskünstler gewesen sein.

Der unschätzbare Codex, der die Yorker Frohnleichnamsspiele enthält, bietet am Schluß, von jüngerer Hand geschrieben, das Fragment eines Spiels, welches um 1483 entstanden sein wird und den ältern Pageant von der Himmelfahrt und Krönung Mariä zu ersetzen bestimmt war. In heroischen, manchmal überlangen, Versen und achtzeiligen Strophen schreitet die Diction, voll gelehrter Reminiscenzen, feierlich, doch wie auf Stelzen einher. Gleich zu Anfang redet Gott-Sohn den Vater als „strahlender Phöbus" an.*)

Etwa derselben Zeit scheint ein mittelländisches Drama in der gleichen Strophenform anzugehören, welches den bethlehemitischen Kindermord (und die Flucht nach Aegypten) in — freilich rein äußerlicher — Verbindung mit der Reinigung Mariä darstellt.**) Dieses Werk bezeichnet durchaus die Zeit des Verfalls

*) York Plays S. 514, Z. 1 f. Hayle! fulgent Phebus and fader eternall, Parfite plasmator and god omnipotent, etc.

**) Candelmes Day and the Kyllynge of the Children of Israell. Vgl. Anhang.

für das mittelalterliche Mysterium. Die Verse sind ebenso holperig wie die Darstellung ledern. Herodes ist in seinen Aufschneidereien etwas zahmer geworden, was jedoch bei diesem Charakter kaum als Vorzug gelten kann. Einen Versuch zur Komik hat der Dichter im Charakter des Watkyn gemacht. Watkyn, ein Diener und Bote des Herodes, hat den Wunsch, zum Ritter geschlagen zu werden, und fühlt daher das Bedürfniß, sich als Eisenfresser aufzuspielen. Mit dieser Velleität kämpft jedoch seine Furcht vor den Waffen, insbesondere dem Spinnrocken, der Weiber — eine Furcht, der er höchst naiven Ausdruck gibt und die sich schließlich, nach seiner Theilnahme am Kindermord, als nur zu gerechtfertigt herausstellt. Sieht man von dem blutigen und wahrhaft scheußlichen Hintergrund ab, auf dem sich diese Episode abspielt, so wird man anerkennen, daß sie der Conception*) nach wirksame Elemente niederer Komik enthält. Es ist dem Dichter jedoch nicht gelungen, den Charakter seines Watkyn begreiflich zu machen und in sich consequent durchzuführen.

Aus dem Prolog zu diesem Doppelspiel ersehen wir, daß den Zuschauern ein Jahr vorher die Anbetung der Hirten und der Dreikönige vorgeführt war, aus dem Epilog, daß im nächsten Jahr „Jesus im Tempel" dargestellt werden sollte.**)

Anziehender durch seinen noch unverbrauchten Stoff ist das — in siebenzeiligen Strophen gedichtete — Spiel von der Bekehrung des h. Paulus, welches gleichfalls im Mittellande entstand. Wichtig auch dadurch, daß es uns das erste Beispiel einer Gliederung bietet, die der modernen Eintheilung in Acte sich vergleichen läßt. Freilich heißen die drei Abschnitte, in welche das Drama zerfällt,

*) Uebrigens ist die Conception — selbst im Bereiche des mittelenglischen Dramas — nicht durchaus originell. Auch in den Mysterien von Woodkirk und Chester vergreifen sich die unglücklichen Mütter an den mörderischen Königsknechten; im Chester-Spiel bildet sogar, wie hier, der Spinnrocken die Waffe, und ebendort ist der erste miles ein gewaltiger Bramarbas. Anderseits tragen im Pageant der Tuchscherer und Schneider von Coventry die beiden milites — freilich aus Menschlichkeit, nicht aus Feigheit — Bedenken, den Befehl des Herodes zu vollbringen.

**) Als Tag der Aufführung wird gewöhnlich Lichtmeß angenommen, doch deutet der Prolog vielmehr auf das Fest der h. Anna hin.

in der Sprache des Dichters „Stationen" und haben zu der Bühne, wo sie gespielt wurden, und deren Standort ein ähnliches Verhältniß wie die Einzelpageants eines Cyclus. Wie aber die Gesammthandlung hier ein durchaus geschlossenes, wenn auch leider nicht abgeschlossenes, Ganzes darstellt, das Gesammtspiel ein einheitliches Gedicht bildet, so beruht die Gliederung mehr auf inneren als auf äußeren Gründen und durchaus nicht auf Convention und Herkommen. Im Uebrigen erhebt sich der Dichter, wenn auch ein wenig über den Verfasser des soeben betrachteten Spiels, doch keineswegs über das Niveau der mittelmäßigen Dramaturgen seiner Zeit. Seine Behandlung des Stoffes verräth geringe dramatische Kraft und fällt überdies gegen den Schluß hin fühlbar ab. Der erste Act erregt wenigstens einige Spannung und verdankt außerdem einem roh scherzhaften Intermezzo eine gewisse Abwechslung: dieses spielt sich zwischen Saulus' Diener und einem hochnasigen Stallknecht ab, der das Pferd für die Reise nach Damaskus hergeben soll. Der zweite Act, in den der Höhepunkt der Handlung, Sauls Bekehrung, fällt, bietet stofflich das meiste Interesse und enthält ein paar lebendig aufgefaßte Momente. Ganz unbefriedigend ist dagegen der dritte Act mit der weitläufigen Predigt des Paulus über die Hauptsünden und mit seiner zerstückelten Handlung, welche gerade im kritischen Augenblick abbricht. Es ist begreiflich, daß ein Interpolator das Bedürfniß empfunden hat, diesen Theil des Dramas durch eine Scene zwischen zwei brüllenden, lamentirenden und intrigirenden Teufeln, Belial und seinem Boten Mercur, einigermaßen zu beleben.

VI.

Von mittelenglischen Mirakelspielen im engern Sinne ist uns fast gar Nichts erhalten; denn die dramatisirten Marienlegenden in dem sogenannten Coventry-Cyclus oder auch in dem Yorker Frohnleichnamsspiel sind wegen ihrer engen Beziehung zur Handlung des Collectivmysteriums nicht dahin zu rechnen, ein Spiel wie „Paulus' Bekehrung" schon wegen des biblischen Inhalts nicht. Im Uebrigen beschränkt sich unsere Kenntniß der dramatischen Be-

handlung von Heiligenleben oder Heiligenwundern im Wesentlichen auf überlieferte Namen: Namen wie Katharina, Christina, wie Fabian, Crispin und Crispian, Botulf u. s. w. Eine allgemeine Vorstellung von der Beschaffenheit solcher Dramen vermögen wir uns aber zu bilden, wenn wir uns die betreffenden Heiligenlegenden nach der einfachen Technik des Mysters in Dialog und Action umgesetzt denken.

Schwerer ist es zu sagen, wie es sich mit dem Spiel vom Credo verhalten haben möge, von dem wir aus Yorker Urkunden erfahren. Das Spiel wurde sammt den zugehörigen Büchern und Bannern der zu York seit dem Jahre 1408 bestehenden Frohnleichnamsgilde*) von einem ihrer Mitglieder, dem Priester William Revetor, i. J. 1446 vermacht und seitdem testamentsmäßig alle zehn Jahre um Petri Kettenfeier von der Bruderschaft gespielt. Sichere Anzeichen lassen darauf schließen, daß es schon i. J. 1446 kein junges Product mehr war, sowie anderseits darauf, daß es sich großer Beliebtheit erfreute. Als König Richard III. im Herbst 1483 behufs seiner zweiten Krönung nach York kam, ließ die dortige Stadtbehörde — am 7. September — das Spiel, jedesfalls außerhalb der gewöhnlichen Reihe, für ihn aufführen. Das Drama hatte einen recht großen Umfang, war daher wohl ein Collectivspiel. Den zwölf Artikeln des Credos mögen zwölf Pageants entsprochen haben, jedoch auf welche Weise? Wurde der Inhalt jedes Artikels zu symbolisch-dramatischer Anschauung gebracht? In dem Fall hätte das Ganze wie die einzelnen Theile der Gattung des Mysteriums angehört. Oder wurde der bekannten Ueberlieferung gemäß die Entstehung jedes Artikels auf einen der Apostel zurückgeführt? Oder endlich handelte es sich in jedem einzelnen Fall um die wunderbare Belohnung und Bestrafung von Glauben und Unglauben?

Unter anderen Mirakeln waren solche recht populär, welche das Altarssacrament betrafen. Eine Menge Legenden behandeln dasselbe Thema: schlechte Menschen, gewöhnlich Juden, wissen sich in den Besitz einer geweihten Hostie zu setzen, die sie dann schänden,

*) Vgl. oben S. 278.

mit Pfriemen oder Dolchen zerstechen, in siedendes Oel oder in's Feuer werfen. Der verletzten Hostie entströmt Blut und im Feuer — oder wohin sie schließlich geworfen ist — erscheint Christi Gestalt im Zustande der Verklärung. Das Wunder und der Greuel, der es veranlaßt, werden offenbar; das Venerabile wird feierlich in die Kirche gebracht und genießt besondere Verehrung; die Schuldigen werden gewöhnlich grausam bestraft. Ein Mirakel dieser Art, das sich i. J. 1461 zu Heraclea in Arragon zugetragen haben soll, ist in einem englischen Spiel dramatisirt, das unmöglich viel jünger sein kann, daher seiner Zeit mit der ganzen Gewalt der Gegenwart wirken mußte. Der reiche Kaufmann Aristorius zu Heraclea, der sich selbst in ähnlicher Weise beim Publicum einführt, wie es die Herodes oder Pilatus der Mysterienspiele zu thun pflegen, hat einen Priester, Herrn Isidor, zum Hausgenossen, der den Schlüssel seiner Kirche wenig sorgfältig hütet, wohl auch das Tabernakel zu schließen vergißt. Der nicht minder reiche Jude Jonathas weiß den christlichen Kaufmann, der ein Geschäft zu machen wünscht, dahin zu bringen, daß er ihm gegen hundert Pfund eine geweihte Hostie zu liefern verspricht. Dank der Vertrauensseligkeit und dem tiefen Schlaf des Herrn Isidor, kommt der Handel zur Ausführung: der Jude erhält die Hostie, und der christliche Judas seine hundert Pfund. Jonathas beginnt nun — mit Hülfe seiner vier Diener und Spießgesellen — alsbald seine grauenvollen Experimente mit dem h. Sacrament und hält auch dann nicht ein, als dessen Wunderkraft sich durch deutliche Zeichen und zu seinem eigenen Schaden bewährt hat. Diese ganze Scene ist recht realistisch und sehr lebendig ausgeführt. Wirksam ist auch ein komisches Intermezzo, das hier seine Stelle findet. Jonathas hat über seinen frevelhaften Versuchen die rechte Hand eingebüßt. Dies motivirt nun das Auftreten des Wunderdoctors Meister Brundyche und seines Dieners Colle — in einer Scene, deren satirischer Inhalt in derbhumoristischer Form sich für bescheidene Ansprüche nicht unergötzlich entwickelt. Der Quacksalber pocht schließlich an Jonathas' Thüre und bietet dem Juden seinen ärztlichen Beistand an. Er wird jedoch abgewiesen und, da sein Diener gar zu zudringlich wird, schließlich sammt diesem mit

Schlägen heimgeschickt. Die Juden setzen nun ihr verbrecherisches Werk fort, bis die Erscheinung und die Worte des Heilandes sie zur Einkehr bringen. Der reuige Jonathas, der durch göttliche Gnade seine Hand wiedererlangt hat, eilt zum Bischof, um ihm Alles zu gestehen. Der Bischof begibt sich in des Sünders Haus; in feierlicher Procession wird das Sanctissimum in die Kirche gebracht. Die Kunde von dem geschehenen Wunder verbreitet sich; Aristorius bereut sein Vergehen und thut Buße; Herr Isidor kommt mit einer oberhirtlichen Ermahnung davon; die Juden bekennen öffentlich ihre Schuld und begehren die Taufe, welche der Bischof ihnen spendet. So endet, diesmal ohne Foltern und ohne Hinrichtungen, zu allgemeiner Freude und Erbauung das Spiel vom Sacrament. — Das Drama wurde dem Prolog zufolge in einer der zahlreichen englischen Ortschaften, welche den Namen Croxton führen, zur Darstellung gebracht: wie die Sprache bezeugt, jedesfalls in einem ostmittelländischen Croxton, sei es nun in Leicestershire, in Cambridgeshire oder in Norfolk.

Weit verbreitet war in England das Spiel von St. Georg, das zumal um Johanni aufgeführt wurde, womit sich dann ein feierlicher Aufzug verband. An manchen Orten mag dies Drama Reste hoch hinaufreichender einheimischer Ueberlieferung enthalten haben.

Alte Erinnerungen und alter Glaube zeigten sich in der Art, wie das Volk seine Feste feierte, vielfach lebendig, so am Johannisabend und am Vorabend von Peter und Paul: in dem Laubschmuck der Häuser, in den angezündeten Feuern, in der „Wache", welche theils Posten faßte, theils sich in Procession — zu Fuß und zu Pferd — fortbewegte und dabei geharnischte Männer, Gestalten von Riesen und Drachen, wohl auch den Teufel in gefiedertem Gewand mit sich führte. In Chester pflegte das Schauspiel der Wache am Johannisabend mit der Aufführung der Mysterien am Pfingstfest zu wechseln: wenn letztere ausfiel, fand jenes statt. Am bekanntesten ist die Maifeier: am ersten des Wonnemonds zog man hinaus in's Freie, um dem Mai zu huldigen, ihn feierlich einzuholen, Maibäume heimzubringen und daheim aufzupflanzen. Zu den Spielen und Tänzen, welche bei jenem Fest stattfanden, gehörten auch Aufführungen aus der Robin-Hood-Sage. Ein Spiel

von Robin Hood aus dem sechzehnten Jahrhundert ist uns erhalten, welches bekannte Figuren aus dem Balladenkreis — Robin Hood, Bruder Tuck, Kleinjohann, den stolzen Töpfer und Andere — dramatisch in Scene setzt.

Historische Grundlage hatte jenes Spiel, welches die Zünfte von Coventry am Dienstag der zweiten Woche nach Ostern (dem sogenannten Hock Tuesday)*) aufzuführen pflegten. Es handelte sich um die Feier der Befreiung Englands vom dänischen Joch, wobei die Erinnerung an den Tod Harthaknuts — 8. Juni 1042 — mit der Erinnerung an die Niedermetzelung der Dänen am 13. November 1002 sich vermischt haben dürfte. Soweit wir sehen können, wurde in dem Spiel der Männer von Coventry der Hauptaccent auf eine großartige kriegerische Action, einen Kampf zwischen gepanzerten Männern gelegt; doch scheint die Aufführung, wenigstens zu Zeiten, nicht durchaus pantomimisch, sondern von Reimen begleitet gewesen zu sein.

Feierliche Einzüge ihrer Fürsten pflegten englische Städte, zumal seit der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, durch die Veranstaltung von „Pageants" — freilich in der Regel nicht eigentlich dramatischer Art — zu erhöhen. An bestimmten Punkten des Weges, den der Zug zu nehmen hatte, waren reich geschmückte Schaugerüste aufgestellt, welche Figuren aus der heiligen oder Profangeschichte, der Sage oder Legende, oft auch allegorische Gestalten trugen. Kurze Anreden zur Begrüßung, Beglückwünschung, Worte der Verehrung in poetischer Form waren inschriftlich auf jenen Gerüsten angebracht oder wurden von den darauf stehenden Personen gesprochen. Auch an Liedern fehlte es manchmal nicht. Anderseits bildeten bewegliche Schaugerüste auch wohl einen Bestandtheil des Festzugs. Aehnlich wurde, wenigstens seit dem sechzehnten Jahrhundert, der Einzug des Lord Mayors in die Londoner City gefeiert. Hofpoeten, wie John Lydgate, fanden in derartigen

*) Aeltere Formen: Hoke-day, Hoke-tide, Hoke-tuesday, auch Hox-tuesday. Die Annalen von Coventry (Sharpe, A Dissertation S. 8) lassen den Hox-tuesday i. J. 1416 „erfunden" sein; dasselbe aber sagen sie von den Pageants, d. h. den Frohnleichnamsspielen aus, für die es auf keinen Fall zutrifft.

fürstlichen Pageants einen willkommenen Anlaß sich zu produciren, und zwar in zweifacher Weise. Zu den Sprüchen oder Liedern war der Text zu liefern; vielfach aber schien es auch wünschenswerth, die ganze Feierlichkeit in poetischer Darstellung zu verewigen. — In manchen Fällen werden übrigens jene Pageants den Charakter pantomimischer Dramen angenommen haben, ähnlich den mystères mimés in Frankreich, mit denen sie vermuthlich zusammenhängen und die keineswegs immer biblische oder auch nur religiöse Stoffe behandelten.

Die englischen Fürsten ihrerseits hatten, wie seit Eduard III. urkundlich bezeugt ist, ihre eigenen Spiele bei Hofe, und diese bestanden gewiß nicht ausschließlich aus Pantomimen oder Maskeraden. Zumal in den Pausen während der Mahlzeit waren Aufführungen mannigfacher Art beliebt, woher denn der Name Zwischenspiel oder Interludium als Bezeichnung für ein dramatisches Gedicht sehr elastischen Charakters in Gebrauch kam.

Schon in altenglischer Zeit erklang in der Methhalle nicht nur das Lied des epischen Sängers; sondern es wurden, wie der „Seefahrer" *) uns lehren kann, zuweilen auch dialogische Dichtungen dort vorgetragen; und auch der eigentliche Mimus, der Spaßmacher, wird daselbst ein nicht unbekannter, wenn auch seltener, Gast gewesen sein. Die Productionen, womit die anglonormannischen Jongleurs die Mahlzeiten der Fürsten und Großen zu würzen pflegten, hatten ohne Zweifel vielfach dialogischen, manchmal dramatischen Charakter. Hier konnte sich leicht ein rein weltliches, komisches Drama ausbilden; wo der epische Schwank und das dialogische Streitgedicht, wo überdies die improvisirten Späße des Gauklers und Mimen gegeben waren, lag es nahe, den Inhalt des Schwanks in Dialog und Action umzusetzen.

Auch als die englische Sprache die fremde zu verdrängen begann, hat man einzelne dramatische Farcen gedichtet. Eine bedeutende Entwicklung dieser Gattung war freilich nicht möglich zu einer Zeit, wo das Interesse an der nationalen Dichtung wesentlich im Bürgerstand ruhte und wo das geistliche Drama, in

*) Vgl. dieses Werkes I, 78. 80.

mächtiger Entfaltung begriffen, die Aufmerksamkeit mit überwiegender Gewalt an sich zog. Wie aber der Schwank im geistlichen Drama selber sich eine Stätte bereitete, haben wir — zumal am ländlichen Mysterium von Woodkirk — gesehen.

Ein selbständiger dramatischer Schwank ist uns jedoch aus jener frühen Zeit, wenn auch nur in fragmentarischer Gestalt, überliefert. Von einem Interludium de clerico et puella, welches, vermuthlich während der Regierung Eduards I., in südnordhumbrischer Mundart gedichtet wurde, ist uns der Anfang — wohl etwas mehr als ein Drittel des Ganzen — erhalten. In welchen Kreisen dieses Zwischenspiel aufgeführt wurde, wagen wir nicht zu bestimmen; der Verfasser war dem Anscheine nach, wie sein Held, ein Klerk, ein Student. Die Fabel des Stücks ist uns bereits bekannt: es ist dieselbe, welche der nicht viel älteren poetischen Novelle von der Frau Siriz*) zu Grunde liegt. Statt der Kaufmannsfrau Margeri tritt hier eine Jungfrau Namens Mariechen auf; die Kupplerin führt den Namen „Muhme Elwis." Der Gang der Handlung ist übrigens, soviel wir sehen können, durchaus derselbe. Dieser Stoff ließ sich unschwer dramatisiren, und wir erinnern uns, wie bereits die Erzählung ihn in wenigen Scenen fast ganz dialogisch abspielen läßt. Anziehend aber ist es zu beobachten, daß der Dramaturg von den besonderen Anforderungen seiner Kunst wirklich eine Ahnung hatte. Keine seiner Personen — es treten, soweit das Fragment reicht, nur drei auf, und wenn wir das Hündlein nicht mitzählen wollen, blieb es vermuthlich dabei — keine dieser Personen führt sich selber ein, sondern wir lernen sie aus dem Dialog kennen, und der Dialog ist ganz Action. Ohne Umschweife geht der Dichter auf sein Ziel los. „Schönen guten Tag, mein Fräulein!" sagt der Klerk, zu der Jungfrau in's Haus tretend. „Willkommen, mein Herr, bei Sanct Michael!" antwortet diese. Klerk. Wo ist dein Vater? wo ist deine Mutter? Mädchen. Bei Gott, Keiner von Beiden ist daheim. Klerk. Glücklich wäre der Mann zu preisen, dem solch eine Maid zum Weibe beschieden würde! Mädchen. Fort, fort! bei Gott und Sanct Leonhard! Für

*) Vgl. dieses Werkes I, 318 ff.

keinen losen Buhlen, keinen wortbrüchigen Klerk habe ich Raum im Hause oder auf der Flur..... So werden wir mit Einem Schlage mitten in die Handlung versetzt. Als der Liebhaber abgewiesen und heimgeschickt ist, sehen wir ihn in einer zweiten Scene sofort das Haus der Kupplerin betreten: „Gott segne dich, Muhme Elwis!" Kein Monolog, auch kein Gespräch mit einem Freund, der zu Rathe gezogen wird, lassen das Interesse erschlaffen. Derartiges wird einfach vorausgesetzt: „Man schickt mich hieher, deine Hülfe und deinen Rath in Anspruch zu nehmen", sagt der Klerk zu Muhme Elwis. Hiergegen halte man die weitschweifige Ungeschicklichkeit der gewöhnlichen Mysterien- und Mirakeldichter — nicht bloß der englischen! — Mitten in der zweiten Scene bricht das Fragment ab. Wörtliche Anklänge an „Frau Siriz", zumal in der Rede der Muhme Elwis, beweisen, daß dem Dichter jenes englische Fabliau wohlbekannt war. Es ist dies um so interessanter, als andere Anzeichen dahin zu deuten scheinen, daß er eine französische Vorlage benutzte.*)

VII.

Auch ernste Stoffe wurden im Zwischenspiel zur Darstellung gebracht. Ehrsame Handwerker mögen am Tage ihres Zunftpatrons das gemeinsame Festessen sich manchmal durch ein Mirakelspiel gewürzt haben. Und als das Mysterium im Vordergrund des dramatischen Interesses stand, wurde auch dieses gern als Interludium, wenn auch vielleicht in der Regel nur pantomimisch, gespielt. Die englischen Väter auf dem Concil zu Constanz ließen am 24. Januar 1417 während der Mahlzeit, zu der sie den Rath und viele Bürger der Stadt geladen hatten, Christi Geburt, die Anbetung der Könige und den Kindermord durch „Bild und Geberd" aufführen. Siebzig Jahre später, als Heinrich VII. bei der Geburt des Prinzen Arthur zu Winchester war, wurde Christi Höllenfahrt von Chorknaben als Interludium vor ihm gespielt.

Gerade unter der Regierung dieses Königs aber geschah es, daß eine andere, bisher noch nicht von uns erwähnte, dramatische

*) Vgl. Anhang.

Gattung das Gebiet des Zwischenspiels für sich in Anspruch zu nehmen begann: die Moralität. Diese Gattung, welche in der Geschichte des Dramas das Mittelalter mit der Neuzeit verknüpft, haben wir jetzt in den älteren Stadien ihrer Entwicklung zu betrachten.

Das Moralspiel verdankt seine Entstehung denselben Tendenzen, welche der sogenannten allegorischen Richtung in der geistlichen Litteratur und in der höfischen Dichtung Eingang verschafft hatten: dem Bestreben, moralische Lehren zu veranschaulichen, abstracte Begriffe verkörpert vorzuführen. Leider schlug das Drama, gerade wie der Roman, hierbei den verkehrten Weg ein. Statt das Allgemeine durch das Besondere, das Entlegene durch das Naheliegende, das Uebersinnliche und das Abgezogene durch das wirklich Concrete und Individuelle, überhaupt das Eine durch das Andere vertreten zu lassen (ἀλληγορεῖν), begnügte man sich damit, das abstracte Substantivum zu einer Person zu erheben, diese ihrer Bedeutung gemäß auszustatten, reden und agiren zu lassen. Das naive Denken und die Sprache verleihen dem Gedankenwesen Substanz und persönliche Wirkung; man brauchte nur die Personificationen und Bilder der Sprache ernst zu nehmen und folgerichtig durchzuführen, um den Anthropomorphismus zu vollenden. Der Schritt war leicht genug; doch dünkte man sich viel damit, daß man ihn that. Die Spitzfindigkeit des Zeitalters gefiel sich darin, Abstractionen zu Tode zu hetzen, ohne sich an den groben Incongruenzen, die solche Consequenz nothwendig im Gefolge hat, zu stoßen. Der philosophische — nicht etwa poetische — Realismus *) erscheint hier auf die Spitze getrieben. Tugenden und Laster, Seelenkräfte, Neigungen, physische, geistige und moralische Mächte sind die Personen des Moralspiels, außerdem Gattungs- und Collectivbegriffe wie der Mensch oder das menschliche Geschlecht; natürlich auch Gott und Teufel.

In der Art, wie es sich ausbildete, wurde das Moralspiel unleugbar vom Mysterium beeinflußt. Diesem schloß es sich in Rücksicht auf Einrichtung der Bühne, Aufführungsweise, Costüm

*) Gegensatz: Nominalismus.

und Ausstattung an; von diesem entlehnte es wichtige Elemente seiner Technik; mit diesem hatte es die Personen von Gott und Teufel gemein, welche es nun freilich seinen Bedürfnissen gemäß gestaltete. Auch die polylogische Form scheint es dem Collectivmysterium gelegentlich nachgebildet zu haben.

Die älteste englische Moralität, von der wir Kunde haben, hieß das Spiel vom Paternoster. Seine erste Aufführung zu York, die vermuthlich unter der Regierung des dritten Eduard stattfand, machte so tiefen Eindruck, daß eine Gilde von Männern und Frauen sich eigens zu dem Zweck bildete, weitere, regelmäßige Aufführungen desselben zu sichern. Im J. 1399 zählte diese Corporation mehr als hundert Mitglieder, die Frauen ungerechnet. Wie es scheint, bildete das Spiel eine cyclische Moralität, deren Theile je ein Laster oder eine Sünde der entsprechenden Tugend gegenüberstellten; von einem dieser Theile, dem „Spiel von der Trägheit", ist uns der Name überliefert.*) Wie solcher Inhalt des Dramas zum Paternoster sich verhalten habe, vermögen wir auf Grund mittelalterlicher Beichtspiegel und Moraltractate wenigstens zu ahnen.**) Danach wird das Gesammtspiel sieben Abtheilungen umfaßt haben.

Die ältesten erhaltenen Moralspiele gehören der Zeit Heinrichs VI. an. Das Schloß der Beharrlichkeit; Geist, Wille und Verstand; und Menschheit variiren alle drei dasselbe Thema: den Kampf zwischen Gutem und Bösem in der Seele des Menschen. Es ist im Grunde derselbe Gegenstand, der auch in den Mysterien behandelt wird, nur daß er in diesen concret-historisch, in jenen abstract und typisch gefaßt ist: des Menschen Fall und Erlösung.

Das „Schloß der Beharrlichkeit" dürfte unter diesen drei Spielen dem allgemeinen Geschmack am meisten entsprochen haben. Es verräth den meisten Sinn für theatralische Wirkung; man sieht das Bemühen, möglichst Viel in äußere Action umzusetzen, zugleich das Bestreben, durch reichen Aufwand scenischer Mittel die Schaulust zu befriedigen. Die Gesammtbühne hat kreisförmige Gestalt. Im

*) Vgl. Anhang.

**) Vgl. über die Verwendung des Vaterunsers in Dan Michels „Stachel des Gewissens" dieses Werkes I, 355.

Centrum erhebt sich der thurmartige Bau, der dem Stück den Namen gibt; darunter ist ein Bett sichtbar für den Helden des Dramas: Humanum genus. An der Peripherie befinden sich in gleicher Entfernung von einander vier Gerüste, nach den Windrichtungen aufgestellt: im Osten das Gerüst für Gott, im Süden für das „Fleisch", im Westen für die „Welt", im Norden für den Teufel, der hier Belial heißt. Die Handlung umfaßt das ganze Leben des Helden von der Geburt bis zum Tode. Humanum Genus erscheint als neugebornes Kind, als Jüngling, als Mann, als Greis. Wir sehen dem Kinde, alsbald nach seinem Erscheinen auf der Bühne, den guten und den bösen Engel zur Seite treten und ihm zureden. Es folgt dem bösen Engel und wird zu Mundus (Welt) geführt, der ihm Lust und Dummheit und demnächst Verleumdung zu Gefährten gibt. Letztere — oder, um bei der grammatischen Auffassung des Dichters zu bleiben, Letzterer — macht Humanum Genus mit Geiz bekannt, der ihm dann die übrigen Hauptsünden vorführt. Wir sehen den Helden als Jüngling Wollust zu seiner Bettgenossin erwählen und, ungeachtet der Bemühungen seines guten Engels, in seinem sündhaften Treiben verharren, bis Reue ihn schließlich der Beichte gewinnt. Als vierzigjährigen Mann erblicken wir ihn dann im Schloß der Beharrlichkeit, wohin Beichte ihn geführt, umgeben von den sieben vorzüglichsten Tugenden, und hier entwickelt sich eine ganz ähnliche Situation, wie sie uns früher in „Piers Plowman" begegnet ist.*) Das Schloß wird von den drei bösen Mächten und den sieben Hauptsünden, mit dem Teufel an der Spitze, zu Fuß und zu Pferd umstellt und mit Macht belagert. Humanum Genus empfiehlt sich dem Feldherrn, der am Kreuze starb; die Tugenden aber vertheidigen das Schloß wacker, und die Rosen, welche Liebe, Geduld und ihre Schwestern auf die Belagerer schleudern, schlagen diese schwarz und blau; das feindliche Heer muß abziehen. Doch Humanum Genus ist unterdes zum Greis geworden und erliegt nun der Verführung des Geizes, dem es gelungen ist, sich an die Schloßmauer heranzuschleichen. Der Greis verläßt das Schloß und folgt dem Verführer.

*) Vgl. dieses Werkes I, 456.

Bald ist nun sein Ende da. Die heranwachsende Generation, durch einen „Knaben" vertreten, fordert ihn auf, die gesammelten Schätze herauszugeben. Dann erscheinen der Tod und die Seele. Letztere ruft zu Barmherzigkeit um Hülfe; doch der böse Engel nimmt Humanum Genus auf den Rücken und tritt mit ihm den Weg zur Hölle an. In dieser kritischen Lage entspinnt sich vor Gott der bekannte Wortkampf zwischen Barmherzigkeit und Frieden auf der einen, Gerechtigkeit und Wahrheit auf der anderen Seite. Gott entscheidet sich zu Gunsten der Milde; Friede entreißt die Seele des Humanum Genus dem bösen Engel, Barmherzigkeit führt sie Gott zu, der das Urtheil und darauf den Epilog zur Handlung spricht.

„Geist, Wille und Verstand" bekundet, im Verhältniß zu dem betrachteten Moralspiel, scheinbar größere theologische Gelehrsamkeit, mehr speculativen Sinn, in der That wohl nur geringeres Verständniß für das Theater und vor allem für das Wesen der dramatischen Kunst. Die Schauluft befriedigt es wenigstens durch reiche Costüme und eine große Anzahl charakteristisch ausgestatteter Figuren; doch unter diesen befinden sich achtzehn stumme Personen, die bloß dem Zuschauer vorgestellt werden, tanzen und sich zanken. Die Handlung ist gar zu dürftig, die langen Reden zwischen der Weisheit (der zweiten Person Gottes) und der Seele sind in einem Drama gar zu ermüdend, und wenn die Scenen, wo die Macht des Bösen sich wirksam zeigt, auch größeres Interesse erregen, so ist doch auch hier der Dialog im Ganzen durchaus undramatisch: es wird von den Dingen geredet, statt daß die Dinge selber im Dialog sich fortschreitend verwirklichten und lebendig darstellten. Eine Ausnahme macht die Scene, wo Lucifer in Gestalt eines flotten Cavaliers die drei Seelenkräfte verführt. Er beginnt damit, ihnen ihren contemplativen Müßiggang vorzuwerfen. Geist antwortet: „Der ist nicht müßig, welcher bei Gott ist." Lucifer. Aber jedes Ding — Beten, Fasten, Arbeiten — hat seine Zeit. Ist es wohl zu billigen, wenn ein Mann, der Weib, Kinder und Knechte hat, sich auf die faule Haut legt und nur dem Gebete und seiner eigenen Bequemlichkeit lebt? Wer so thut, ist nicht aus Gott. An Martha fand Gott großes Gefallen. Geist. Wohl, doch gefiel ihm Maria noch viel besser. Lucifer. Doch hatte die geringste von Beiden

ewige Seligkeit. Ist das nicht genug? Geist. Das beschauliche Leben hat den Vorrang. Lucifer. Das kann ich nicht glauben; denn Gott selber — welches Leben führte er in seiner Menschheit? Antworte mir: war er je in Betrachtung? Geist. Soviel ich erfahren, wohl nicht. Lucifer. Und sein ganzes Leben war Lehre und Beispiel für den Menschen. Bisweilen verkehrte er mit Sündern, bisweilen auch mit Gerechten, bald arbeitete, bald betete, bald duldete er: das war ein gemischtes Leben, das Gott hier führte, und so solltet ihr auch leben. Geist. Was ihr sagt, mag wohl richtig sein.*).... Und so geht es weiter, bis der Versucher an Geist, Willen und Verstand sein Werk vollendet hat. — Viel weniger dramatisch anschaulich treten uns die Folgen der Verführung entgegen. Und die endliche Umkehr zum Bessern wird uns durch Mittel versinnlicht, die mit dramatischer Kunst gar nichts zu thun haben. Unerwartet betritt Weisheit wieder die Bühne. Auch die Seele erscheint von neuem, jedoch grauenhaft entstellt, „scheußlicher anzusehen als ein Teufel." Und weiterhin kommen aus ihrem gräßlichen Mantel sechs kleine Jungen in Teufelsgestalt hervorgekrochen und kehren wieder in jenen Schlupfwinkel zurück. „Anima" wird sich ihrer schrecklichen Verwandlung bewußt; Geist, Wille und Verstand erkennen, daß sie dieselbe verschuldet haben. Alle vier verlassen die Bühne, und dabei „singt die Seele auf die jämmerlichste Weise in langgezogenen Tönen, wie man in der Charwoche zu singen pflegt." Weisheit, welche allein zurückbleibt, hält eine längere Rede. Dann tritt die Seele wieder auf, die fünf Sinne schreiten ihr voran, Geist und Verstand zu ihren beiden Seiten, der Wille folgt ihr — Alle wieder in ihrem früheren Gewand und in ihrer alten Schönheit. Geist, Wille und Verstand äußern die besten Vorsätze, und die Seele freut sich dessen.

Ein wunderliches Product ist die dritte unter den genannten Moralitäten, deren Held den Namen Mankynde führt. Die komischen Partien machen sich darin recht breit und sind voll schnakischer Einfälle und obscöner Späße, während die ernsten Scenen zum größten Theil recht langweilig sind. Aber deutlich

*) The Digby Mysteries S. 152 f., V. 398—430.

zeigt sich in diesem Spiel die für die Entwicklung der Gattung so wichtige Tendenz, Handlung und Charaktere mehr zu individualisiren. Die guten Mächte werden hier nur durch die Gestalt der „Gnade" vertreten, und der Glaube an den Tod der Gnade ruft für den Helden die eigentliche Krisis hervor. Die Verführung tritt zunächst in den Gestalten von Nichtsnutz, Neu-Mode und Heutzutage an ihn heran. Als ihr erster Angriff gescheitert ist, beschwören sie — auf den Rath von Unfug — einen Teufel zu ihrer Hülfe herauf, und zwar den uns aus dem Woodkirker Spiel vom jüngsten Gericht wohlbekannten humoristischen Teufel Tutivillus (hier Tytivillus genannt), der die Fleischeslust repräsentiren soll. — Eine dramatische Idee scheint in diesem Stück nicht klar und folgerichtig durchgeführt; dafür hat der Dichter manche gute Einfälle. Hieher darf man den Zug rechnen, der den Beginn von Tytivillus' Operationen gegen den Helden bezeichnet. Als Mankynde, müde von der Arbeit, Feierabend macht, stiehlt Tytivillus ihm sein Arbeitsgeräth, seinen Spaten.

Der Zeit Eduards IV. ist vielleicht das Moralspiel Jedweder zuzuschreiben, dem confessionelle Interessen in der Reformationszeit eine über seinen ästhetischen Werth hinausgehende Bedeutung verliehen und zahlreiche Uebersetzungen und Bearbeitungen — in's Niederländische, in's Lateinische, in's Deutsche — entstehen ließen, wobei die ursprüngliche Tendenz auch wohl in ihr Gegentheil verkehrt wurde. Die Moral in „Jedweder" ist schließlich dieselbe wie in den drei betrachteten Moralitäten und erhält so orthodoxe Formulirung wie nur in einer von ihnen. Auch der Held ist — selbstverständlich — derselbe. Aber die Fabel hat einen ganz verschiedenen, viel originelleren Charakter: nicht das menschliche Leben in seinem Verlauf wird uns hier dargestellt; nur das Ende des Lebens, der Zeitpunkt der Abrechnung, der denn freilich auf die ganze verflossene Zeit sein Licht wirft. Jedweder wird durch den Boten Tod vor Gottes Richterstuhl geladen. Vergeblich bittet er um Aufschub, sucht den Boten zu bestechen; es bleibt dabei: er muß sich stellen. Nun sieht er sich nach einem Begleiter, einer Stütze um, nach Einem, der vor Gott seine Sache führe. Er wendet sich an Freundschaft, an Verwandtschaft — ohne Erfolg;

an Geld-und-Gut, doch dieser, eingepackt, eingeseckelt, eingekoffert, wie er ist, vermag sich nicht von der Stelle zu rühren. Dann geht er zu Gute-Werke. Dieser liegt zwar am Boden, eingeschnürt in den Banden von Jedwebers Sünden; doch weist er ihn an seine Schwester Erkenntniß, und diese führt den Hülfesuchenden zur Beichte. Sowie Jedweder mit dem Kleinod Buße geschmückt ist, erhält Gute-Werke den freien Gebrauch seiner Glieder zurück. Jedweder legt nun mit Hülfe von Erkenntniß das Kleid der Zerknirschung an und, von jenem treuen Geschwisterpaar (Erkenntniß und Gute-Werke) und außerdem von Klugheit, Stärke und Schönheit begleitet, mit Fünf-Sinnen als Rathgeber, besorgt er seine letzten Geschäfte. Er macht sein Testament, empfängt das h. Abendmahl und die letzte Oelung und tritt dann den Weg zum Grabe an. Da, im Angesicht des Grabes, verlassen ihn Schönheit, Stärke, Klugheit und Fünf-Sinne; Erkenntniß begleitet ihn, bis sie gesehen, was aus ihm wird; nur Gute-Werke bleibt ihm bis an's Ende treu und folgt ihm in's Grab.

In dieser Handlung erkennt man eine alte Parabel buddhistischen Ursprungs wieder: die Freundschaftsprobe in der Noth, deren Kenntniß dem christlichen Abendland durch die Legende von Barlaam und Josaphat*) vermittelt wurde. Der englische Dramaturg, der seine Fabel vielleicht aus dem Sammelwerk des Jacobus von Genua schöpfte,**) hat sie in specifisch kirchlichem, ja in klerikalem Sinne behandelt: überschwänglich läßt er bei Jedwebers Gang zum Abendmahl Fünf-Sinne die Würde des Priesterthums verherrlichen; doch hat er es verstanden, den tiefen Gehalt des Stoffes zum klaren Ausdruck zu bringen in einer Darstellung, die sich durchaus würdig und ernst — ohne Einmischung der dem Moralspiel sonst geläufigen rohen Späße — entwickelt.

Die dramatische Technik steht in den betrachteten Moralitäten so ziemlich auf derselben Stufe wie im Mysterium: dieselbe Lockerheit des Gefüges, dieselbe Freiheit und vielfach dasselbe Ungeschick in der Verknüpfung der Scenen. Hier wie dort bemerken wir auch,

*) Vgl. über diese Legende Cap. XI dieses Buches.

**) Nämlich die Goldene Legende, von der Litteraturgesch. I, 335 f. und seitdem häufiger die Rede war.

daß die Hauptpersonen gewöhnlich sich selber einführen und charakterisiren, was freilich im allegorischen schwerer zu vermeiden war als im biblischen Drama. Wenn ferner im Moralspiel die intrigirenden, versuchenden Mächte fast immer einen komischen oder humoristischen Anstrich haben, so erinnert uns das an die Art, wie im Mysterium Pharao, Herodes, auch Pilatus, die Folterknechte und die Teufel charakterisirt sind. In der Moralität macht sich die Moralpredigt noch breiter als die dogmatische Erörterung im Mysterium, und auch an Dogmatik fehlt es vielfach ihr selber nicht. Die allegorische Handlung aber tritt in zahlreichen Fällen nicht so klar heraus wie die biblische, während die abstracten Figuren uns naturgemäß viel weniger als die leibhaftigen anziehen. So könnte es scheinen, als sei mit der Erfindung des Moralspiels nur wenig erreicht worden, ja als stellte es dem Mysterium gegenüber eigentlich einen Rückschritt dar.

Gleichwohl bezeichnet es einen entschiedenen Fortschritt. Von der größten Bedeutung ist es zunächst, daß der Dichter hier seine Fabel selber erfinden darf, ja selber erfinden muß. Der Kreis der Themen ist freilich gegeben und beschränkt, zunächst handelt es sich sogar nur um ein einziges Thema; der Variationen aber sind unendlich viele. In der Art, wie er seine Aufgabe faßt, zeigt sich Wollen und Können des Dramaturgen; die Stellung des dramatischen Problems fällt ihm zu. Und um es zu stellen und zu lösen, muß er seinen Scharfsinn und seine Beobachtungsgabe anstrengen. Seine Fabel zu finden, muß er psychologisch analysiren, seinen Gestalten Leben einzuhauchen, muß er in's Leben greifen. Was verschlägt es, ob seine Personen Luxuria oder Avaritia heißen? Sie sehen aus wie ein junges, üppiges Frauenzimmer, wie ein greiser Geizhals, und so sollen sie reden und agiren. Auf diese Weise lernt der Dichter typische Charakterbilder schaffen und Situationen erfinden, wo sie ihr Wesen enthüllen, dem Zuschauer Interesse abgewinnen, ihm Furcht einflößen oder auch — und dies wohl häufiger — ihm das Zwerchfell kitzeln. Eine glückliche Inconsequenz des Dichters greift weiter fördernd ein. In die Reden seiner dramatischen Gestalten mischt er allerlei Anspielungen auf zeitgenössische Sitten, eine Fülle satirischer Züge. Seinen Figuren selber aber verleiht

er allmählich individuelleres Gepräge. Statt der rein abstracten Namen oder neben solchen tauchen typische auf: schon im „Schloß der Beharrlichkeit" nennt Verleumdung sich selbst Rückenbeißer. Nach und nach werden concrete, wenn auch typische, Gestalten in immer größerer Zahl eingeschoben. Da ist an erster Stelle der Narr, der Hanswurst mit seinem hölzernen Säbel, der unter dem Namen Vice dem Teufel als Gesellen beigegeben wird, um seine Thätigkeit zu unterstützen, aber vielfach auch um sich mit ihm zu zanken, ihn zu verspotten, ihm auf dem Rücken zu reiten und ihn mit seinem Säbel zu bearbeiten. Diese Gestalt tritt in späteren Dramen in allerlei speciellen Functionen auf, mit verschiedenen Sondernamen ausgestattet. Schon in „Menschheit" aber scheint er unter der Bezeichnung Myscheff, vielleicht auch im „Schloß der Beharrlichkeit" als Detractio oder Bakbyter sein Unwesen zu treiben. Im Lauf der Zeit treten neben moralischen Typen, wie Hick Scorner, der frivole Spötter, auch sociale auf, wie z. B. „ein Schankwirth."

So gestaltet sich das allegorische Drama allmählich zum echten, aus dem vollen Menschenleben seine Vorwürfe greifenden Drama. Wenigstens bereitet es dieses vor, beschleunigt, als es das Licht erblickt hat, seine Entwicklung. Vor allem gilt dies von der Komödie. Das Drama hat zwar in letzter Instanz überall Individuen von typischer Bedeutung zu schaffen; aber in der Tragödie tritt doch das individuelle, in der Komödie das typische Moment weit entschiedener zu Tage. Die höchsten Muster der komischen Gattung stellen die Sitten, d. h. Unsitten ihrer Zeit dar oder Charaktere, in denen sich gewisse Laster, Fehler, Schwächen gleichsam verkörpern. Und die größten komischen Dichter haben sich der Illusion, die Menschen bessern und bekehren zu können, niemals ganz entschlagen.

Der Weg von dem religiösen über das allegorische zum rein menschlichen Drama erscheint ein Umweg; allein der gerade Weg hätte in's Dickicht geführt, und auf Umwegen bewegt sich nun einmal der Fortschritt menschlicher Cultur.

Im Mysterium waren nicht nur der Stoff und die Idee unwandelbar, gleich unabänderlich war die Art, wie diese sich in jenem ausprägte. Der Ausdruck war ein höchst unvollkommener.

Dem Kunstwerk als solchem blieb die Idee etwas Aeußerliches, Fremdes. Ihr Inhalt erschöpfte sich nur im ganzen Cyclus, und dieser setzte sich aus sehr heterogenen Elementen zusammen, war im Grunde ein Werk des Zufalls. Das Einzelspiel bildete sehr oft keine Einheit, kein Ganzes; nur in seltenen Fällen enthielt es Etwas, das einer dramatischen Handlung gleichkam. Das Interesse der Zuschauer haftete daher wesentlich am bloßen Stoff. Aesthetisch wirkten nur Einzelheiten: Charaktere, Situationen, Scenen; fast niemals ein dramatisches Ganzes. — Im Moralspiel dagegen war die Idee Alles; ohne sie war der Stoff nicht nur todt, sondern gar nicht vorhanden. Indem man sich aber bemühte, die Idee immer lebendiger und individueller darzustellen, übte sich das dramatische Talent, dem endlich die Erkenntniß aufging, daß die Kunst, in Nachahmung von Leben und Natur, nur beseelten Stoff darzustellen habe, aber, deutlicher als Natur oder Geschichte, überall die Idee aus dem Stoff, den sie beseelt, hervorscheinen lassen soll.

Nicht anders erging es im Grunde der epischen Dichtung, ja der Litteratur überhaupt. Am energischsten aber tritt dieser Entwicklungsgang in der Geschichte des Dramas hervor, welches dem durch das Alterthum mit neuem Leben erfüllten englischen Volksgeist die höchste Form künstlerischen Ausdrucks werden sollte.

Gegen Ausgang des Mittelalters war es von diesem Ziele noch weit entfernt. Aber die Leidenschaft für das Schauspiel war mächtig erwacht, die dramatische Dichtung begann sich in allerlei Experimenten zu bewegen, und selbst die Versuche, welche abseits von der Bahn des Fortschritts zu liegen scheinen, blieben nicht ohne Wirkung auf das endlich erzielte Ergebniß. An den sogenannten Coventry-Mysterien ersahen wir, wie schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, wenn nicht früher, Elemente des Moralspiels in das biblische Drama Eingang fanden. Ein seltsames Product noch stärkerer Mischung, ein wahres dramatisches Ungeheuer, das dem Ausgang dieser Periode angehört, möge noch einige Augenblicke unsere Aufmerksamkeit beschäftigen.

Das Spiel von Maria Magdalena stellt eine Verbindung dreier Gattungen — Mirakel, Mysterium und Moralität — dar, in der das Mirakel überwiegt. Die Legende dieser Heiligen griff

an sich schon — durch die Bekehrung der Sünderin und die Erscheinung, deren sie der auferstandene Heiland würdigt, — in die evangelische Geschichte, also in den Stoffkreis des Mysteriums ein. Indem man Maria Magdalena mit der Schwester des Lazarus und der Martha identificirte, wurde dieser Zusammenhang noch verstärkt.

Die ganze Magdalenenlegende läßt sich in drei Abschnitte zerlegen. Der erste fügt dem, was wir aus der Bibel wissen, nur wenig hinzu. Die Tochter reicher und vornehmer Eltern, erbt Maria nach deren Tod das Schloß Magdala — daher der Name Magdalena — und ergibt sich bald einem sündhaften Leben. Göttliche Gnade flößt ihr das Verlangen ein, zu Christus zu gehen, als dieser im Hause Simons des Aussätzigen weilt. Das Weitere ist bekannt. Der zweite Abschnitt hat sagenhaft romantischen Charakter, erinnert einerseits an die Geschichte des Apollonius von Tyrus, anderseits an den — gleichfalls griechischen — Mythus von Ino Leukothea, der an den Ufern des Mittelmeers, auch in Massalia, besonders verehrten Göttin. Ueber das Mittelmeer kommt Magdalena nach Marseille und bekehrt dort durch Wunderkraft das kinderlose heidnische Königspaar, dem sie einen Sohn verheißen. König und Königin ziehen nun den Weg, den Magdalena gekommen, zum Apostel Petrus, nachdem sie der Heiligen ihre Habe anvertraut. Während eines fürchterlichen Sturms gebiert die Königin auf hoher See einen Knaben und verliert dabei selber das Leben. Die Leiche der Mutter und das Kind werden auf einem Felsenriff ausgesetzt und von dem unglücklichen Vater der Hut der h. Magdalena empfohlen. Wunderbar steht diese, obwohl in Marseille lebend, den Hülflosen bei, säugt das Kind und schützt den Leichnam der Mutter vor Verwesung. Der König setzt unterdessen seinen Weg fort, wird von dem h. Apostel im Glauben unterwiesen und befestigt und tritt dann den Rückweg in die Heimath an. Bei dem Felsenriff angekommen, findet er sein Kind gesund und sieht sein Weib zu neuem Leben erwachen. Alle drei kehren nun nach Marseille zu Magdalena, ihrer Beschützerin, zurück. Der dritte Abschnitt — von christlich ascetischer Färbung — stellt das Leben der h. Büßerin in der Wüste dar, wo sie von Engeln in den

Himmel erhoben wird, um mit Manna gespeist zu werden, und wo sie ihr gottseliges Ende findet.

Die meisten mittelalterlichen Bearbeitungen gehen über den ersten Theil der Legende — als im Wesentlichen bekannt — ziemlich schnell hinweg. Es fehlt auch nicht an Darstellungen, die ausschließlich den zweiten Theil behandeln, und dieser hätte sich zum Stoff für ein Mirakelspiel wohl geeignet. Unser Dramaturg aber hat alle drei Theile in seine Dichtung verarbeitet und dabei an den ersten Abschnitt den meisten Fleiß gewendet. Die dem Mysterium angehörigen Motive sind hier mit Liebe ausgeführt: Christi Besuch bei Simon dem Aussätzigen und die Fußwaschung, Lazarus' Krankheit, Tod und Auferstehung, der Ostermorgen und die ersten Erscheinungen des auferstandenen Heilands; von der Höllenfahrt erfahren wir wenigstens durch den Monolog eines Teufels. Außerdem treten Gestalten wie Herodes und Pilatus auf, die dem Collectivmysterium geläufig, hier aber durchaus entbehrlich waren; selbst Tiberius Cäsar wird auf die Bühne gebracht und eröffnet — als der mächtigste von Allen — das Stück, wenn auch nicht die Handlung. Die Kunst des Dichters aber zeigt sich am meisten da, wo er die Verführung seiner Heldin darstellt, und hier ruft er Gestalten des Moralspiels zu Hülfe. Die Könige der Welt und des Fleisches sowie der Satan erscheinen zur Berathung, und in ihrem Gefolge die sieben Hauptsünden; auch der gute und der böse Engel treten früher oder später in Action. Die Hauptsünden belagern Magdalenens Schloß; Wollust bringt hinein und weiß durch Schmeicheleien und schönklingende Reden Magdalena zu bestimmen, es zu verlassen und ihr zu folgen. Sie führt ihr Opfer in ein Schankhaus und fordert den Wirth auf, vom Besten aufzutragen. Bald erscheint ein schmucker Cavalier Namens Corioste (Curiosity), der Magdalena eifrig den Hof macht. Er sagt ihr die süßesten Worte, tanzt, trinkt und ißt mit ihr und erreicht in kurzer Zeit den gewünschten Erfolg. „Ich freue mich, daß wir uns trafen, sagt Magdalena, ich fange an euch zu lieben." — „Nun, mein Herzblatt, willst du meinem Rathe folgen? Wir haben getrunken und gegessen; wollen wir jetzt an einen andern Ort gehen?" — „Ganz nach euerm Willen, mein theurer Schatz! Und

wolltet ihr an's Ende der Welt gehen, ich will euch nimmer verlassen, eher für euch sterben." Sie treten ab, und der böse Engel eilt triumphirend zu den drei hohen Potentaten — Welt, Fleisch, Teufel — um ihnen die gute Nachricht zu bringen, und kehrt dann wieder zu seiner Pflegebefohlenen zurück. Die folgende Scene zeigt uns Magdalena in einer Laube, mit dem Gedanken an ihre Liebhaber (sie hat deren bereits eine ganze Anzahl) beschäftigt. In Erwartung, einer oder der andere von ihnen werde erscheinen, legt sie sich an dem duftigen Orte schlafen. Dort trifft sie bald darauf der gute Engel und erregt ihr Gewissen. — Die angedeuteten Scenen zeigen eine lebendige Auffassung; sie athmen eine gewisse weiche Grazie. Das Ewigweibliche in Magdalenens Gestalt ist dem Dichter nicht entgangen; auch bei anderen Gelegenheiten, in ihrer Reue und nach ihrer Bekehrung, läßt er es hervortreten. Im weitern Verlauf seiner Darstellung aber — zumal in den märchenhaften Partien der Legende — spürt man ihm den Wunsch an, mit seinem massenhaften Stoff fertig zu werden. Er beginnt sich kürzer zu fassen und begnügt sich manchmal mit dem Nothwendigsten. Auch so schwillt sein Drama, das eine Gliederung in kleinere Spiele nicht zuläßt,*) zu einem für jene Zeit ungeheuern Umfang an.

Seiner Tendenz und seiner — vielfach unbeholfenen — Technik nach ist das Spiel von Maria Magdalena durchaus ein Product des Mittelalters. Die Mischung verschiedener Gattungen charakterisirt den Ausgang jener Periode, kündigt aber zugleich schon eine spätere Zeit an. Der mannigfaltige, zum Theil höchst abenteuerliche Inhalt, der häufige Ortswechsel, die wiederholte Seefahrt, der Sturm, die Aussetzung — dies Alles in Verbindung mit obligaten humoristischen Scenen und anderen Dingen, die als Erbstücke der alten auf die Bühne des sechzehnten Jahrhunderts übergegangen sind, bereitet uns auf jene romantischen Schaustücke vor, welche dem Drama

*) Man hat es — rein willkürlich — in zwei Theile zerlegt. Die Rücksicht auf die Beschaffenheit des Stoffes würde drei Theile verlangen. Wie wenig aber der Dichter daran dachte, sein Drama demgemäß zu gliedern, zeigt sich darin, daß er den König und die Königin von Marseille, deren Rolle in den zweiten Theil fällt, lange bevor die Handlung des ersten Theils zu Ende ist, in einer orientirenden Einführungsscene, wie er sie liebt, auftreten läßt.

Marlowes und dem Shaksperes den Weg bahnten, auf jenes Genre, das Shakspere selber am Anfang seiner Laufbahn gestreift und kurz vor deren Abschluß seiner Kunst zu erobern nicht verschmäht hat.

VIII.

So sehen wir die dramatische Dichtung nach und nach, wenngleich in noch schwankenden, halbfertigen Umrissen, Formen zu Tage fördern, an denen die Kunst einer späteren Epoche ihre belebende und läuternde Kraft bewähren sollte. Inzwischen bereitete sich in Wissenschaft und Leben der gewaltigste Umschwung vor. Mittelalterliche Sitte und Cultur starben eines langsamen Todes, und langsam dämmerte das Licht einer neuen Weltanschauung heran.

Indem wir uns der Betrachtung dieses Processes zuwenden, lenken wir den Blick in das Zeitalter Lydgates zurück, wo die ersten Anfänge der neuen Bewegung sichtbar werden. Als der eigentliche Mittelpunkt der dabei wirksamen Kräfte erscheint uns Lydgates mächtiger Gönner, Herzog Humphrey von Gloucester, der größte Mäcen jenes Zeitalters, der, besser als irgendeine andere der es bevölkernden Gestalten, die mannigfaltigen, vielfach verworrenen und widerspruchsvollen Bestrebungen des Jahrhunderts uns vergegenwärtigen kann.

Räthselhaft, wie das Ende, war so Manches im Leben des Herzogs Humphrey, war im Grunde sein ganzes Wesen, wie es in die Erscheinung trat. Von maßlosen Leidenschaften beherrscht, zeigt er eine Energie des Strebens nach guten wie schlimmen Zielen, die etwas Dämonisches an sich hat. Sein rücksichtsloser Ehrgeiz, sein ränkespinnender Egoismus lähmte die englische Politik unter der Regierung seines unmündigen und von kindlicher Schwäche zum Schwachsinn heranwachsenden Neffen, Heinrichs VI., beschleunigte den Verfall der englischen Macht in Frankreich und bereitete in der Heimath den Boden für die Rosenkriege. Sein leutseliges Wesen, die kernhaft biedermännische Art seines Auftretens verschaffte ihm die Gunst des Volkes, umgab ihn mit jenem Nimbus, der noch in Shaksperes Dichtung der Gestalt des „guten Herzogs Humphrey"

anhaftet. Seine wissenschaftlichen und litterarischen Interessen, seine großsinnige Munificenz erwarben ihm die Liebe der Poeten und der Gelehrten. Der jüngste unter den Söhnen Heinrichs IV., erinnert er von allen am meisten an den Großvater, Johann von Gent. Gute und schlimme Eigenschaften des „altgeehrten Lancaster" kehren in ihm gesteigert wieder: es ist fast wie die Reproduction eines Bildes, wobei die Züge verschärft worden sind, das Ganze aber einen dunkleren Ton erhalten hat. Gloucester gehörte zu den Menschen, welche den Becher des Lebens bis zum letzten Tropfen zu leeren entschlossen sind: unersättlich im Streben nach Genuß wie nach Erkenntniß und zu Beidem reich beanlagt, für die verschiedensten Individualitäten und Bestrebungen Verständniß und Interesse zeigend, empfänglich für das Schöne und Große, vielfach aber von einem unheimlichen Reiz zur Nachtseite der menschlichen Natur hingezogen.

Sein Wissensdurst war unbegrenzt. Wie er über die Beschaffenheit seines eigenen, von Leidenschaften und wilden Ausschweifungen zerrütteten, Leibes genaue Kunde forderte, so zog ihn die Naturforschung überhaupt, bis in ihre fratzenhafte Auswüchse: Astrologie, Alchymie, Magie, an. In dem ihn umgebenden Kreise erblicken wir Vertreter der verschiedensten wissenschaftlichen und litterarischen Richtungen. Fast Alles, was dazumal in England schriftstellerte und zu irgend einer Bedeutung gelangte, verehrte in ihm einen Gönner, widmete ihm Bücher oder wurde von ihm zur Production angeregt. Seine Büchersammlung wuchs von Tag zu Tag und setzte sich aus den buntesten Elementen zusammen: da fanden sich Gedichte von Lydgate, Genesiscommentare, medicinische und astronomische Tractate, scholastische Philosophie und Decretalien, historische und chronologische Arbeiten, Werke klassischer Poeten und Philosophen. Mit den Aebten solcher Convente, in denen Manuscripte fleißig abgeschrieben wurden, stand er in freundschaftlichem Verkehr und erhielt von ihnen prächtig ausgestattete Codices zum Geschenk. Kein Scriptorium war in jenen Tagen so thätig wie das zu St. Albans, kein Klostervorsteher kam den Bestrebungen Gloucesters aus eigener Initiative so warm entgegen, trat zu ihm in ein so enges Verhältniß, wie Abt John Whethamstede, welcher Lydgate die Legende des h. Alban dichten ließ und dem fürstlichen Patron

nach deſſen Tod das Grabmal, zur Seite des Schutzheiligen, mit einem ſchönen ſteinernen Schrein ſchmückte. Whethamſtede war kein gewöhnlicher Menſch, wenn auch ſein ſchriftſtelleriſches Können ſeinem Eifer und ſeinen Kenntniſſen nicht entſprach. Höhern Werth als ſeine eigenen Abhandlungen und Bücher — von hiſtoriſchem Inhalt oder compilatoriſchem Charakter — hat die Förderung, die er den Arbeiten und Studien Anderer angedeihen ließ. Er bekundete vielſeitige Intereſſen und in mehr als einer Kunſt keinen übeln Geſchmack, während er mit dem Gelde nie kargte. Zahlreiche Neubauten ließ er an der Abtei vornehmen, die Mariakapelle an Decke und Wänden mit Gemälden ſchmücken, im Chor der Kirche eine Orgel bauen, welche an äußerer Erſcheinung wie Schönheit des Klangs alles Dageweſene übertroffen haben ſoll. Vor allem freilich lagen ihm gelehrte Studien, die Bücher und was damit zuſammenhing, am Herzen. Unermüdlich auf Vervielfältigung und Ausſchmückung wichtiger Schriften bedacht, ſorgte er auch für einen würdigen Raum, ſeine Schätze unterzubringen. Beim Bau der Kloſterbibliothek ſcheute er keine Koſten; außerdem gründete er eine zweite Bibliothek für die Angehörigen ſeiner Abtei, welche zu Oxford ſtudirten, und bewilligte jedem dieſer Studenten aus eigenen Mitteln eine jährliche Penſion. Herzog Humphrey war für gar manches Buch in ſeiner Sammlung der raſtloſen Betriebſamkeit Whethamſtedes verpflichtet. Die warme Pietät, die der gelehrte Abt dem Königsſohn im Leben und im Tode bezeugte, trägt nicht wenig bei zu dem freundlichen Schimmer, der die dunkle Geſtalt Glouceſters vor den Augen der Nachwelt umſpielt.

Helleren Glanz aber, als der Verbindung mit engliſchen Gelehrten, verdankt Humphreys Andenken ſeinen Beziehungen zu berühmten Ausländern. Sein ſchönſter Ruhm beruht darauf, daß er in jenen finſteren Tagen der große engliſche Patron des Humanismus war.

Die von Petrarca und Boccaccio ausgeſtreute Saat war in Italien mächtig aufgegangen. Ein reges Leben hatte ſich dort in der Alterthumsforſchung ſeit dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts entwickelt. In allen Theilen der Halbinſel durchſtöberte man die Klöſter nach alten Handſchriften, und als die heimiſchen

Convente keine große Ausbeute mehr versprachen, wandte man sich den ausländischen zu, insbesondere den deutschen, welche den italienischen Humanisten zuerst durch das Concil von Constanz, dann durch das Baseler näher gerückt wurden. Bereits um d. J. 1430 war die Hauptmasse der noch vorhandenen lateinischen Klassiker in Sicherheit gebracht, die im Ausland entdeckten Codices entweder im Original nach Italien „gerettet" oder doch in sorgfältiger Abschrift dort zugänglich gemacht. Auch griechische Handschriften waren in großer Zahl von Constantinopel herübergeschafft, und die nächsten Decennien brachten neue Ladungen von solchen, wie glückliche Finder sie in Griechenland, Thessalien, Macedonien, Kleinasien und auf den hellenischen Inseln gekauft oder sonst erbeutet hatten. Bald begann man auch Inschriften, Münzen, Gemmen, Statuen zu sammeln, den Resten antiker Architektur gesteigerte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Doch dauerte es noch lange, bis die Forschung sich dieser Art von Denkmälern mit der gleichen Energie bemächtigte wie der antiken, zunächst hauptsächlich der lateinischen, Litteratur.

Die litterarischen Schätze, deren man habhaft geworden, wurden fleißig, oft von der Hand gelehrter Humanisten selbst, copirt, verbreitet und in Bibliotheken untergebracht, vor allem aber sofort einem eifrigen Studium unterworfen. Die Vergleichung verschiedener Handschriften förderte die Verbesserung der Texte, um deren Erklärung man sich dann weiter bemühte, deren Form man für Grammatik und Lexikon, für Rhetorik und Poetik, deren Inhalt man für Philosophie, Geschichte und andere Disciplinen ausbeutete.

Mächtig regte das Studium der glänzenden Muster auch die eigene Productivität der Humanisten an. Nicht Wenige empfanden lebhaft das Bedürfniß, den neuen Ideen und Interessen, die sie erfüllten, in schönem Latein mehr oder minder systematischen Ausdruck, mehr oder minder künstlerische Form zu geben. Ein ausgedehnter Briefwechsel und zahlreiche Schriften in Prosa und in Versen gingen daraus hervor: gelehrte Werke antiquarischen und geographischen Inhalts; bedeutende Denkmäler historischer und biographischer Darstellung; Gelegenheitspoeme, erotische Dichtungen und Zoten, die vielfach besser gelangen als kühn unternommene Versuche im Epos. Auf allen Gebieten aber ließ Sprache, Stil

und Geschmack dieser Neulateiner den Einfluß ihrer vertieften Studien deutlich erkennen. Und ihre ganze Anschauungsweise zeigte sich von dem Alterthum auf's nachdrücklichste beherrscht. Eine freiere, kühnere Auffassung von Welt und Leben hatte ihr geistiges Wesen durchdrungen. Bei Vielen wurde die Ehrfurcht vor der traditionellen Autorität mächtig erschüttert, bei Manchen wankte der christliche Glaube, und wenn Einige in der Lehre der Stoa oder in ähnlichen Systemen einen inneren Halt suchten, überließen sich Andere der Frechheit eines sittlichen Skepticismus und eines ungezügelten Genusses. Im Ganzen aber wirkte, wenn auch manchmal der religiösen Weihe entkleidet, der Geist Petrarcas in seinem unvergänglichen Kern wie in seinen Auswüchsen fort.

Kein an sicheren Besitz geknüpftes Behagen kommt der Freude des Erwerbens gleich. Nur schwer vermögen wir, Kinder einer nüchternen Zeit, uns jenen Rausch jugendfroher Begeisterung zu vergegenwärtigen, welcher dazumal die Humanisten Italiens ergriffen hatte. Mit ihrem ganzen Denken und Trachten wurzelten diese Männer im klassischen Alterthum: in jener untergegangenen Welt voll majestätischer Schönheit, zu der sie sich zurücksehnten, von der sie jede Kunde verehrungsvoll entgegennahmen, die wieder in's Leben zu rufen sie ihre ganze Kraft einsetzten. Die alte Größe Roms bildete eine lebendige Macht in ihrer Seele; und indem ihnen Wünsche zu Ahnungen wurden, sahen sie ihr Vaterland zu ähnlicher Größe wieder emporsteigen und glaubten diese glänzende Zukunft in ihren schwungvollen Phrasen prophetisch anzukündigen. Gigantisch erhob sich der Nationalstolz des Italieners gegen die Barbaren des Auslandes, das Hochgefühl des freisinnigen Alterthumsforschers gegen das Mittelalter, dessen Joch man abgeschüttelt, gegen die entthronte Scholastik, gegen die Bettelorden, die man mit unbarmherzigen Invectiven verfolgte. Ein natürlicher Bund vereinigte, wie eine offene, heitere Freimaurerei, Alles, was humanistisch fühlte und strebte, zu einer großen Gelehrtenrepublik. Der mit leidenschaftlichem Eifer gepflogene Briefwechsel belebte den Verkehr der Gleichgesinnten, welche einander gerne süßduftenden Weihrauch streuten, zuweilen aber auch einander mit bitterem Hohn und maßloser Schmähung bekämpften — wenn begeisterter

Freundschaftscult vor den Regungen verletzter Eitelkeit, überspannten Selbstgefühls weichen mußte.

Die Humanisten waren die Löwen des Tages und waren sich dessen wohlbewußt. Den gelehrten Kenner des Alterthums, den gebildeten lateinischen Stilisten hieß man überall willkommen; ohne Ansehen ihrer eigenen Herkunft verkehrten sie auf gleichem Fuß mit Männern vom höchsten Adel und in den ersten Lebenskreisen. Immer mehr wuchs die Zahl derjenigen, welche ihren Bestrebungen Verständniß und thätige Theilnahme entgegenbrachten. In verschiedenen Städten Italiens wurden selbständige Lehrstühle für die Alterthumsstudien gegründet. In Freistaaten wie an Dynastenhöfen bildeten sich Centren der neuen Bildung, wo eine Anzahl gelehrter Humanisten sich um einen Mäcen versammelten — zu gemeinsamer Arbeit und gemeinsamem Genuß am Erworbenen. Da sah man denn auch Bibliotheken und Sammlungen entstehen, Prachtbauten, Sculpturen und sonstige Kunstwerke unter dem Einfluß der Antike in's Leben treten. In jenen Tagen begann Florenz, unter den Medici, zur Herrlichkeit eines Neu-Athens emporzublühen; damals erwarb sich der Hof von Neapel einen höhern Glanz, als ihn die Königskrone auszustrahlen vermag, und kleine Dynastien, wie die Este zu Ferrara, durften sich erkühnen, in dieser Sphäre mit den mächtigsten zu wetteifern. Da blieb auch der römische Hof von dem Hauche des neuen Geistes nicht unberührt. Mächtig trat er unter Nicolaus V. (1447—1455) in die Bewegung ein, jenem Papste, der seine Prachtliebe, zumal auf architektonischem Gebiet, in künstlerischem Sinne bethätigte, der eine Reihe von Gelehrten, darunter auch Griechen, um sich versammelte, zahlreiche Meisterwerke der hellenischen Litteratur dem lateinischen Abendland in Uebersetzungen zugänglich machen ließ und der vaticanischen Bibliothek erst ihre hohe wissenschaftliche Bedeutung verlieh.

Eine große Anzahl glänzender Namen hat jene Zeit des humanistischen Frühsommers aufzuweisen. Da war Gian-Francesco Poggio Bracciolini (1380—1459), der geniale Schatzfinder und geistvoll gelehrte Deuter des Gefundenen, der bewegliche Kopf, welcher als Epistolograph seine Gedanken in so anmuthig natürliches Latein zu kleiden verstand. Da war der Kanzler der florentinischen

Republik, Leonardo Bruni von Arezzo († 1444), der als Stiliſt und Hiſtoriker ſich große Bedeutung und beſonders durch ſeine Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen einen Weltruf erwarb. Da war Lorenzo della Valle (1407—1457) — beſſer unter dem Namen Valla bekannt — der mit kühnem Scharfſinn ſelbſtändig vordringende Geiſt, der feine Beobachter des antiken Sprachgebrauchs und Begründer der wiſſenſchaftlichen Grammatik. Da war Guarino von Verona (1370—1460), als Lehrer der ſchönen Wiſſenſchaften unter allen der vorzüglichſte, welcher das Griechiſche an der Quelle erlernt hatte und nach ſeiner Rückkehr von Byzanz auf verſchiedenen italieniſchen Kathedern unterrichtete, bis er, ſchon bejahrt, ſich gegen Ende 1429 nach Ferrara begab, um hier noch dreißig Jahre lang im alten Beruf die reichſte Thätigkeit zu entfalten. Da war Francesco Filelfo (1398—1481), der vielſeitigſte und fruchtbarſte unter den neulateiniſchen Poeten, zugleich der erſte Lateiner, welcher griechiſche Verſe dichtete, ob ſeiner vollendeten Fertigkeit in beiden Sprachen von den Zeitgenoſſen hochgefeiert, nach ſeiner eigenen Schätzung ein Weltwunder. Da war endlich Enea Silvio de' Piccolomini (1405—1464), in der Diplomatie und dem Dienſt der Muſen gleich ſehr bewandert, in ſeinen jüngeren Jahren einer weltmänniſch frivolen Geſinnung huldigend und ſein ganzes Leben hindurch eitel und ſelbſtgefällig, aber auch von leidenſchaftlichem Eifer für den Humanismus ergriffen und, als Kanzleiſecretär Kaiſer Friedrichs III., ſeit 1442, eifrigſt bemüht, ihm in Deutſchland Eingang zu verſchaffen. In Enea Silvio, der in Vers und Proſa zierlichſt und ſchwungvoll ſchrieb und zumal als Redner und Geſchichtſchreiber ſich Lorbeeren erwarb, ſchwang die klaſſiſche Bildung ſich zu den höchſten Ehren, der oberſten Stelle in der Chriſtenheit empor. Im J. 1458 beſtieg er, als Pius II., den päpſtlichen Thron, auf dem er freilich die kühnen Hoffnungen ſeiner humaniſtiſchen Collegen, welchen er mehr ein Rival blieb als ein Gönner wurde, nicht verwirklichte.

Aus jenem vielſtimmigen Concert, welches die begeiſterten Jünger des Alterthums in Italien aufführten, war bereits mancher Ton nach der brittiſchen Inſel gedrungen, ohne hier jedoch mehr als ein ſchwaches Echo zu wecken. Ziemlich ſpurlos ging zu Anfang

des Jahrhunderts der Besuch des gelehrten Byzantiners Manuel Chrysoloras, der unter den Italienern solchen Anklang gefunden hatte, in England vorüber, wo er sich vermuthlich im Gefolge des Kaisers Manuel Paläologus aufhielt. Was sollte auch den englischen Barbaren der Hellenismus, da sie ja vom Glanz des römischen Alterthums, wie er den Bewohnern des klassischen Bodens neu aufgegangen war, noch keine Ahnung hatten? Sehr allmählich knüpften sich die Fäden, die England zu der neuen, Italien beherrschenden, Bildung in Beziehung setzten. Als der erste Vorläufer einer im Lauf der Zeit immer anwachsenden Schaar erscheint jener Britte Thomas, von dem Leonardo Bruni um d. J. 1408 berichtet als von „einem glühenden Freunde unserer Studien, soweit sie jener Nation faßbar sind", der nach Florenz ging, um „die Bücher der neueren Dichter" zu kaufen. Um jene Zeit treffen wir unter den englischen Prälaten Thomas Arundel, Erzbischof von Canterbury, an, den eifrigen Anhänger der Lancaster und nicht minder eifrigen Gegner der Lollharden, der sich auch für lateinische Poesie und klassische Studien interessirt zu haben scheint, da Gower ihm in hohem Alter seine Vox Clamantis mit einer schmeichelhaften Widmung übersandte und der gelehrte Staatskanzler von Florenz, Coluccio di Piero de' Salutati, Briefe mit ihm gewechselt hat. Lebendigere Theilnahme wandte den schönen Wissenschaften der Sohn Johanns von Gent und der Katharina Swynford zu, Heinrich Beaufort, Bischof von Winchester, der auf die geistige Entwicklung seines Neffen, des nachmaligen Königs Heinrich V., einen bestimmenden Einfluß übte. Unter der Regierung dieses zweiten Lancaster fand der Prälat Gelegenheit, den Bestrebungen der Humanisten näher zu treten. Auf der Kirchenversammlung von Constanz (1414—1418), welcher er als der Hauptvertreter der englischen Nation beiwohnte, lernte er unter den päpstlichen Secretären, welche die Muße des Concils zu Nachforschungen nach alten Codices benutzten, den berühmten Poggio kennen und bestimmte ihn, beim Ausgang des Concils sein Glück in England zu versuchen. Poggio, dessen alter Gönner, Papst Johann XXIII., vom Concil abgesetzt war, folgte dem von Martin V. zum Cardinal ernannten Bischof in dessen nördliche Heimath. Hatte er jedoch auf Beauforts

Verſprechungen allzukühne Hoffnungen gebaut, ſo wartete ſeiner eine gründliche Enttäuſchung. Während die brittiſche Luft und die engliſche Geſellſchaft dem verwöhnten Italiener ſehr wenig zuſagten und ihm in der neuen Umgebung ſogar ſein altes Finderglück und wohl auch ſein Entdeckungseifer zeitweilig untreu wurde, fiel ihm, ſtatt der fetten Pfründe, die er erwartete, nach langem Harren nur eine magere zu. Etwa im Herbſt 1422 verließ er das Inſelreich, um in der Heimath über die engliſchen Barbaren, ihr maßloſes Eſſen und Trinken, ihre geiſtloſe Unterhaltung weidlich zu witzeln und zu ſchimpfen. Einige Jahre ſpäter, beim Beginn des Baſeler Concils (1431—1448), kam Enea Silvio auf einer diplomatiſchen Sendung vorübergehend nach England und durchſtöberte bei der Gelegenheit das Sacrarium der Paulskirche nach alten Codices, ohne etwas ihn Anziehendes zu finden.

Dieſe Humaniſtenbeſuche blieben für England ſchwerlich ganz unfruchtbar. Poggio wenigſtens ſcheint einigen Männern aus der Umgebung des Cardinals, mit denen er ſpäter im Briefwechſel blieb, ein lebendigeres Intereſſe an den Alterthumsſtudien eingeflößt zu haben. Piccolomini aber lernte, bald nach ſeiner Rückkehr, zu Baſel einen Engländer, Adam Mulin, kennen, dem er, der begeiſterte Apoſtel der neuen Lehre, mächtige Anregung gab. Mulin, der ſpäter als Staatsſecretär Heinrichs VI. und Bewahrer des königlichen Geheimſiegels eine gewiſſe politiſche Rolle ſpielte und ſchließlich das Haupt auf dem Schafott verlor, gilt für den erſten Engländer, der Briefe in feinerem Latein zu ſchreiben verſtand.

Die wenigen Männer engliſcher Nationalität, die während der erſten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ſich für die neue Bildung wirklich empfänglich zeigten, waren mit Einer Ausnahme alle Geiſtliche oder doch Männer von der Feder. Um ſo mächtiger ragt in ihrer Vereinzelung die Geſtalt Herzog Humphreys hervor, der den humaniſtiſchen Beſtrebungen ein ganz anderes Verſtändniß, eine ungleich thätigere Theilnahme entgegenbrachte als ſein reicher und mächtiger Gegner, der Cardinal Beaufort. Glouceſter war es perſönliches Bedürfniß, die großen Meiſterwerke des Alterthums kennen und verſtehen zu lernen, und wie er die klaſſiſchen Studien in ihrer Bedeutung würdigte, wußte er auch den Ruhm zu ſchätzen,

nach Art italienischer Fürsten ein Gönner der Humanisten zu sein. Zur Erklärung der lateinischen Dichter und Redner soll er sich Lehrer aus Italien haben kommen lassen. In seiner Umgebung treffen wir, als herzoglichen Poeten und Orator, einen Gelehrten aus Forli mit dem klassischen Namen Titus Livius an, den Verfasser einer in Glouceſters Auftrag unternommenen und Heinrich VI. gewidmeten Vita Henrici quinti regis Angliae. Späterhin lebte der junge Antonio Beccaria aus Verona am herzoglichen Hofe, ein Freund Filelfos, der in gefälligem Latein erotische Gedichte schrieb und auch aus dem Griechischen übersetzte. Mit mehreren bekannten Humanisten Italiens stand Herzog Humphrey im Briefwechsel, lobte die Arbeiten, welche sie ihm sandten, ermunterte sie zu neuen Leistungen und belohnte sie vielfach auf fürstliche Weise für ihre Widmungen. Leonardo Bruni, dessen Uebertragung der aristotelischen Ethik Glouceſters großen Beifall gefunden, übersandte ihm auch den ersten Theil der Politik, um später freilich das Ganze Papst Eugen IV. zuzueignen. Pier Candido Decembrio widmete dem englischen Mäcen seine Uebersetzung der platonischen Republik und zwei Bücher seiner Briefe. Piero del Monte aus Venedig, der um 1439 als päpstlicher Geschäftsträger in England gewesen war, dedicirte dem Herzog seine moralphilosophischen Dialoge; Lapo da Castiglionchio eine Anzahl kleinerer Schriften, darunter eine Uebersetzung von Plutarchs „Artaxerxes."

Nicht bloß um eigenen Genuß und eigene Belehrung war es Glouceſter in seinem vielseitigen wissenschaftlichen Verkehr zu thun. Daß ihm auch die Hebung der Studien unter seinen Landsleuten am Herzen lag, bekundet am deutlichsten die großsinnige Verwendung, die er von seinen Bücherschätzen machte. Wiederum erscheint er hier als der Rival des Cardinals Beaufort, welcher die Dombibliothek zu Canterbury ausbaute und ausstattete; und, wie überhaupt auf geistigem Gebiet — im Gegensatz zu der praktischen Politik — ist der Herzog auch diesmal der überlegene. Die Oxforder Hochschule begann damals in den Besitz einer stattlichen Bücherſammlung zu gelangen.*)

*) Von den Bibliotheken der einzelnen Convente und Collegien in Oxford soll hier nicht geredet werden; doch sei an das Vermächtniß Richards von Bury

Eine beträchtliche Anzahl Codices hatte ihr bereits der i. J. 1327 verſtorbene Biſchof von Worceſter, Thomas Cobham, hinterlaſſen, mochte die Univerſität auch mehrere Jahre hindurch verhindert ſein, von denſelben Beſitz zu nehmen. Manche Andere waren Cobhams Beiſpiel gefolgt. Eine Bibliothekordnung v. J. 1412 nennt die Namen der vornehmſten Wohlthäter des wachſenden Inſtituts. Darunter finden ſich der uns ſchon bekannte Thomas Arundel, Erzbiſchof von Canterbury, Philip Repyntone, Biſchof von Lincoln, Edmund, Graf von March, Richard Courtenay, Kanzler der Univerſität. Voran ſtehen die Namen König Heinrichs IV. und ſeiner vier Söhne. Von dieſen hat der jüngſte, ſowohl was er ſelber als was Andere bis dahin für jene Bücherſammlung gethan haben mochten, durch ſpätere Wohlthaten gänzlich verdunkelt. Die bedeutenden Schenkungen, welche Herzog Humphrey, theils bei ſeinen Lebzeiten, zumal in den Jahren 1439 und 1443—44, theils teſtamentariſch,*) der Univerſität übermachte, bezeichnen in der älteren Geſchichte ihrer Bibliothek in ähnlicher Weiſe eine Epoche, wie die Thätigkeit des Papſtes Nicolaus V. für die Vaticana. Groß war der Zuwachs an Bänden, den die Sammlung durch Glouceſters Milde erfuhr; aber weit mehr als ihre Zahl kommt ihr Inhalt in Betracht. Denn in dieſen Bänden waren nicht nur theologiſche, mediciniſche, aſtronomiſche Werke und Erzeugniſſe der ſcholaſtiſchen Philoſophie enthalten; auch das klaſſiſche Alterthum und die italieniſche Renaiſſance waren darin auf unverächtliche Weiſe vertreten. Manche römiſche Autoren, welche den engliſchen Gelehrten bis dahin ſo gut wie unbekannt geweſen waren, wurden den Oxfordern jetzt zugänglich; von den bekannteren traten einige, wie Cicero, ihnen jetzt in zahlreichen neuentdeckten Schriften näher. Auch an Griechen in lateiniſcher Ueberſetzung fehlte es nicht ganz: da waren mehrere Biographien Plutarchs, da war eine Rede des Aeſchines, da fanden ſich Schriften Platos ſowie, in Leonardo Brunis Uebertragung, die ariſtoteliſche Ethik und Politik. Von Späteren begegnete u. a. der Name Dantes

an Durham College (oben S. 101) erinnert, weil Richard die Beſtimmung traf, daß die Benutzung ſeiner Bibliothek — unter gewiſſen Einſchränkungen — ſämmtlichen Mitgliedern der Univerſität geſtattet ſein ſollte.

*) Vgl. Anhang.

in der Oxforder Bibliothek, und häufig die Namen Petrarcas und Boccaccios.

Glouceſters Munificenz regte in der Folge Manche zu ähnlichen, wenn auch beſcheidneren, Leiſtungen an; und was er für die Alterthumsſtudien gethan, blieb nicht ohne Frucht. Der Geiſt des Humanismus machte in ſeinem Vaterland zwar ſehr allmähliche, jedoch ſichere Fortſchritte. Seit dem fünften Decennium des Jahrhunderts mehrt ſich die Zahl der ſtrebſamen, zumeiſt jugendlichen, Engländer, welche der Wiſſensdurſt nach Italien trieb. Unter den dortigen Lehrern der neuen Disciplinen zog vor allen der alte Guarino von Verona die Ausländer an. Das Studio zu Ferrara, an dem er ſeine Vorleſungen hielt, bildete das Ziel, wohin nach einander William Grey, Robert Flemmyng, John Free, John Gunthorpe pilgerten: alle Vier Männer von Anſehen und hervorragender Lebensſtellung. William Grey war einem edlen Geſchlecht entſproſſen und reich begütert; 1454 wurde er von Papſt Nicolaus V. zum Biſchof von Ely, von Heinrich VI. zum königlichen Rath ernannt. John Free ſtarb (1465) als deſignirter Biſchof von Bath und Wells. Robert Flemmyng wurde 1452 zum Dechanten von Lincoln gewählt; ſpäter war er zu Rom apoſtoliſcher Pronotar und Geſchäftsträger König Eduards IV. von England; er beſchloß ſein Leben in der Heimath (1483). John Gunthorpe weilte zweimal als Geſandter am caſtiliſchen Hofe; 1472 wurde er Dechant von Wells; er bekleidete außerdem die Würde eines Vorſtehers von Kings Hall in Cambridge und wichtige Vertrauensämter bei König Eduard und ſeiner Gattin.

Vermehrte Kenntniſſe, vertiefte Anſchauungen, verfeinerten Geſchmack brachten ſolche Wallfahrer aus Italien heim. Wer nur irgend über die nöthigen Mittel verfügte, hatte ſich in der Fremde reiche Bücherſchätze erworben, welche nun gleichfalls nach England herüberwanderten. Manche entwickelten auch eine eigene wiſſenſchaftliche oder doch ſchriftſtelleriſche Thätigkeit. Beinahe Alle ſchrieben lateiniſche Gedichte, denen es nicht an glücklichen Verſen und Stellen fehlt. Einige überſetzten aus dem Griechiſchen in's Latein, wie beſonders John Free, dem freilich eine Uebertragung des Diodors von Sicilien mit Unrecht beigelegt worden zu ſein ſcheint. Flemmyng

verfaßte ein griechisch-lateinisches Wörterbuch, welches leider seit der Regierung Heinrichs VIII. verschwunden ist. Mehr als Einer zeichnete sich als Epistolograph und Redner durch gewandte und zierliche Form aus.

Großen Ruhm durch seine Redekunst erwarb sich, unter Pius II., zu Rom ein Mitglied des hohen englischen Adels, John Tiptoft, Graf von Worcester, der in der Heimath wegen seiner Grausamkeit berüchtigt war. Tiptofts klassische Studien bilden eine heiter friedliche Episode in einem unruhig bewegten, den Ränken der Politik gewidmeten Leben. Sie gehören einer unfreiwilligen Erholungspause an, welche der Earl zunächst zu einer Reise nach Palästina, dann zu einem längern Aufenthalt in Italien benutzte. Hier warf er sich eifrig auf das Studium des Lateins und der Rhetorik, machte die Bekanntschaft hervorragender humanistischer Lehrer und Schriftsteller, kaufte eine Menge Bücher und spielte auch einigermaßen die Rolle eines Mäcens. In Rom entzückten seine Begrüßungsreden einen humanistischen Papst und dessen Cardinäle, mit denen er im Auftrag seines Königs zu verhandeln hatte. Sein Verhängniß führte ihn Ende 1460 nach England zurück, wo er in der friedlosesten Epoche wieder ganz von der Politik umstrickt wurde und schließlich — i. J. 1470 — auf dem Blutgerüst endete.

Fast symbolisch erscheint uns Tiptofts Geschick für die rauhe Zeit der Rosenkriege, welche den englischen Humanismus die ersten Knospen treiben sah, aber so manche darunter zerstörte und allen die Zeit der Blüthe hintanhielt. Welch einen Gegensatz bildet das damalige geistige Leben in England zu dem Italiens! Welche Oede und Stille gegenüber dem üppig sprossenden Leben und dem lauten Treiben auf der klassischen Halbinsel! In England gab es keine weit und breit berühmten Lehrer, keine namhaften Entdecker, keine glänzenden Autoren, keine litterarischen Fehden, keine großen Kunstsammlungen, nur wenige nennenswerthe Bibliotheken, keine Mediceer und keinen neapolitanischen Königshof. Freilich stieß man unter englischen Gelehrten auch nicht auf jene religiös-sittliche Frivolität, die sich in Italien im Gefolge der neuen Bildung so breit machte. Ganz in der Stille und in strenger Zucht wuchs unter dem nördlichen Himmel der Humanismus heran.

Da gab es einige Bischöfe und Aebte, die sich für die klassischen Studien interessirten und sie nach Kräften zu fördern bemüht waren. Da wurden neue Lateinschulen gegründet und an einigen alten das grammatische Studium neu gehoben. Wichtig war vor allem, was an den Universitäten geschah.

Es war von großer Bedeutung, daß gerade in jener Zeit — zwar geräuschlos und allmählich — eine große Umwälzung in dem Organismus beider englischen Hochschulen sich vollzog.

Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts war es mit der älteren Blüthe von Oxford und Cambridge vorbei. Die mittelalterliche Wissenschaft war, wie die Kirche, an die sie sich anlehnte, von ihrer einstigen Höhe tief herabgesunken. Versuche, wie sie ein Wiclif und Andere machten, dem theologischen Studium neues Leben einzuhauchen, scheiterten an dem Widerstande der Hierarchie und der Orden. Die Schulweisheit fiel immer mehr einem öden Formelwesen anheim, in dem sie verknöcherte und erstarrte. In bedenklicher Weise hatte die Frequenz der Universitäten abgenommen. Viele wandten einem Studium den Rücken, das, an sich wenig anziehend, für die Zukunft nur ein langes Hungerleiden versprach; denn Beneficien und Aemter wurden weniger mit Rücksicht auf geistige und sittliche Qualitäten als auf hohe Connexionen und für baares Geld verliehen. In den convictorischen Stiftungen saßen eine Menge alter Herren, die ihre Studienzeit längst absolvirt und einen akademischen Grad erlangt hatten, jedoch noch immer vergeblich einer Anstellung harrten. Sie blieben so auf dem Platz, der einer jüngeren Generation zukam; denn man konnte sie nicht füglich vor die Thür setzen und sicherm Elend preisgeben. Von den nichtgraduirten Scholaren hatte eine große Zahl in Bürgerhäusern zu Oxford oder Cambridge Tisch und Bett. Darunter fand sich viel bettelhaftes, raufluſtiges, diebisches Gesindel, mit dem Chaucers Niklas — in der Erzählung des Müllers — sich nicht gerne abgegeben hätte. Der Unfug, der von solchen „Chamberdekens", d. h. auf Zimmern wohnenden Studenten, verübt wurde, gab nicht nur fortwährendes Aergerniß, sondern wurde, besonders gegen den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, zu einer steten Bedrohung der öffentlichen Sicherheit. Nicht selten hörte

man von Raub, Mord und Brand, an denen sich Scholaren betheiligt hatten, und eine kleine Rebellion in der engeren Heimath gab Manchem willkommenen Anlaß, die Einförmigkeit des Universitätslebens durch einen Ausflug nach Hause zu unterbrechen. Insbesondere fürchtete man die nichtenglischen Studenten: Schotten, Walliser, Irländer, vielfach rohe, verlumpte Gesellen, welche in den Stiftungen zu Oxford und Cambridge, schon wegen ihrer Geburt, keine Aufnahme fanden und von der Armuth zu Verbrechen getrieben wurden. Wiederholte Repressivmaßregeln, empfindliche Strafen, scharfe Erlasse gegen das Treiben und das ganze Institut der Chamberdekens hatten keinen unmittelbaren Erfolg. Doch gelangte man nach und nach dazu, die unbrauchbaren Elemente von der Universität auszuschließen und den Grundsatz durchzuführen, wonach alle Scholaren unter regelmäßiger Aufsicht eines Vorstehers leben sollten.

Ermöglicht wurde diese Wiederherstellung der Disciplin durch eine neue Entwicklung des Convictorienwesens, welche dann auch auf die Hebung der Studien von wohlthätigstem Einfluß war. Die „Hallen" oder „Häuser" älteren Stils waren zum großen Theil Privatunternehmungen, vielfach von akademischen Lehrern zum Besten ihrer Schüler oder des eigenen Geldbeutels gegründet. Ohne Ausnahme aber fehlte ihnen die sichere Grundlage des fundirten Besitzes. Neben diese Institute aber waren durch die großartige Freigebigkeit reicher Wohlthäter solche von anderer Art getreten: convictorische Corporationen, mit unbeweglichem Eigenthum stiftungsgemäß ausgestattet, der Universität einverleibt, im Uebrigen aber unabhängig, mit selbständigen Rechten, oft weitgehender gerichtlicher und polizeilicher Befugniß begabt. Die ersten dieser neuen Anstalten, für die in späterer Zeit der Name „Collegium" der technische und unterscheidende Ausdruck wurde, reichen bis in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hinauf; manche Collegien sah das folgende Säculum entstehen; einen mächtigen Aufschwung aber nahm die Entwicklung dieser Institute vor allem mit Wykehams großartiger Stiftung, der Gründung von New College zu Oxford.*) Wykehams Beispiel fand im fünfzehnten Jahrhundert und in der

*) Vgl. oben S. 101.

Folge vielfache Nachahmung. Die Collegien nahmen an Zahl, an architektonischer Pracht ihrer Räumlichkeiten, an Reichthum und Einfluß stetig zu; während die alten Hallen mählich eingingen, sofern sie nicht in Collegien verwandelt oder zu Succursalen solcher Anstalten wurden.

In diesen neuen Convictorien fand das Bedürfniß der verschiedenen Klassen von Scholaren nach und nach Befriedigung: das der alten Herren nicht weniger als das der armen und der bemittelten Studenten. Aus den alten Herren recrutirte sich vielfach, und im Laufe der Zeit immer mehr, der Kreis der dotirten „Genossen" (Socii) des Collegiums, welche den eigentlichen Stamm und das herrschende Element bildeten, die Vorläufer der heutigen behäbig aristokratischen Fellows. Bei fortschreitender Entwicklung wurde an den meisten Collegien, deren Statuten nicht widersprachen, der Magistergrad ausdrückliche oder stillschweigende Bedingung für die Wahl zum Genossen. Für dürftige Studenten, denen in den ältesten Collegien wenigstens der Abfall von der convictorischen Tafel zu gute kam, wurde bald durch stipendiarische Stiftungen gesorgt; die bemittelten wurden gegen Kostgeld in das Collegium aufgenommen. Dazu kamen dann, um dem religiösen Bedürfniß zu genügen, Priester, Chorknaben, Cantoren, Sacristan; ferner das Personal zur Bedienung von Haus und Küche; endlich, in der Stadt wie auf dem Lande, eine Clientel von Pächtern und sonst abhängigen Leuten. Welche vornehme Persönlichkeit mußte das Mitglied eines Collegiums allmählich werden! — zumal eines reichen Collegiums mit seinem ausgedehnten Besitz, mit seinen Privilegien und seinem weitreichenden Einfluß, mit seinen großartigen Bauten, seiner prächtigen Halle, seiner reichgeschmückten Kapelle.

Recht einfach war freilich noch im fünfzehnten Jahrhundert das Leben von Fellows wie Studenten: auch wenn sie in Palästen wohnten, weit entfernt von dem Luxus ihrer Nachkommen. Gerade jene Prachtbauten verschlangen viel Geld, und auch an den Collegien ging die Ungunst der Zeiten, gingen die Stürme einer kriegerischen Epoche und deren nationalökonomische Folgen nicht spurlos vorüber. Vor Noth und Bettelhaftigkeit aber war man sogar in den ärmeren

Anstalten dieser Art geschützt, und ein mäßiges, streng geordnetes Leben erwies sich den Studien nur förderlich.

Wissenschaftliche Arbeit in den Collegien war wesentlich Sache des Einzelnen, nicht der Anstalt. Der officielle Unterricht ging von der Universität aus; die „Colleges" beschränkten sich zunächst darauf, wie die Disciplin, so auch die Studien ihrer Mitglieder und Alumnen zu überwachen und etwa durch häufige, regelmäßig wiederkehrende Disputationen zu beleben. Frühzeitig aber fanden sich unter den Fellows einige, die freiwillig und ohne Entschädigung zu verlangen, strebsamen Schülern Privatunterricht ertheilten, andere, die solche Thätigkeit zur Einnahmequelle machten. Ganz allmählich bereitete sich so das Tutorensystem und überhaupt jenes Verhältniß vor, wonach der Schwerpunkt des Universitätslebens auch auf dem Gebiet des Lehrens und Lernens von dem einheitlichen Centrum und aus den öffentlichen Auditorien in die Collegien sich verpflanzt sah.

Mit den Anfängen dieser Umgestaltung fielen die Anfänge der humanistischen Bewegung in England zusammen. Die Erneuerung des Universitätsorganismus und die Regenerirung der Wissenschaft gingen Hand in Hand, vollzogen sich in engster Verbindung. Gerade das neue Feld der Alterthumsstudien mußte zu eigener Forschung und freiwilliger Mittheilung reizen, und die frische Entwicklung des Collegienlebens war mit dem Zopf des officiellen Universitätsunterrichts auf die Dauer unverträglich. Sehr bezeichnend ist die Thatsache, daß um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die grammatische Facultät an den Hochschulen, nach langem Siechthum, sich gänzlich auflöste.

Schon den Gründern und Wohlthätern mancher Collegien schwebten, mehr oder weniger klar, Ziele vor, welche von der Richtung, die jene Entwicklung nahm, nicht so weit ablagen. Als Bischof Wykeham i. J. 1379 New College zu Oxford gründete, das in der Geschichte jener Universität und auch für Cambridge Epoche machen sollte, hatte er wenigstens auch eine Wiederlebung des grammatischen Studiums im Sinne; denn zu gleicher Zeit stiftete er in seiner Metropole, Winchester, jene große Lateinschule, die statutengemäß mit dem Neuen Collegium im engsten Zusammenhang stand, ihre Zöglinge an dieses abgeben sollte. Wykehams

Vorgang begründete eine Tradition, an die Manche anknüpften. Der Erzbischof von Canterbury, Henry Chicheley, der 1438 — gleichfalls zu Oxford — das stolze „Allerseelencollegium" gründete, hatte New College als Fellow angehört. Ganz im Geiste Wykehams rief um dieselbe Zeit William Byngham in Cambridge eine Art Pflanzschule für Lehrer der Grammatik in's Leben, die er der Clare Hall unterordnete. Auch der fromme König Heinrich VI. stand derartigen Interessen nicht ferne; noch weniger manche unter seinen Rathgebern. Mehrere Universitätscollegien erfuhren die königliche Milde. Mit dem Beispiel Wykehams vor Augen, stiftete Heinrich dann die berühmte Anstalt zu Eton,*) deren prächtiger Bau i. J. 1441 sich zu erheben begann und deren Schulen bereits 1442 eröffnet werden konnten, und fast gleichzeitig, 1443, das in engster Verbindung mit Eton College stehende „Königscollegium" zu Cambridge, welches schon durch seine palastartigen Räumlichkeiten und die architektonische Pracht seiner Kapelle die königliche Herkunft bezeugt. Auch für die Volksbildung im weiteren Sinne sorgte der König: durch die Gründung von fünf Grammatikschulen in der City von London. Heinrichs Gemahlin, die schöne, begabte, herrschsüchtige Margareta von Anjou, ahmte sein Beispiel nach, indem sie 1448 den Grund zu dem stattlichen „Collegium der Königin" zu Cambridge legte, das von der Gattin Eduards IV., Elisabeth Wydville, als „Königinnencollegium" vollendet wurde. In Oxford stiftete Bischof Waynflete von Winchester 1458 das „Magdalenencollegium",**) die erste Anstalt dieser Art, bei deren Gründung der akademische Unterricht directe Berücksichtigung und Förderung fand; der malerisch großartige Bau der neuen Schöpfung begann erst sechzehn Jahre später emporzusteigen.

Es hatte fast den Anschein, als ob der Wohlthätigkeitstrieb, der sich zu einer früheren Epoche vorzugsweise in der Stiftung oder Begabung von Kirchen und Ordenshäusern bethätigt, nunmehr

*) Unter dem Titel „des Königs Collegium unserer lieben Frau von Eton bei Windsor."

**) Die Anfänge der Stiftung, die zunächst Magdalen Hall heißen sollte, reichen um etwa neun Jahre weiter zurück; die Urkunde aber, welche das „Collegium" formell begründete, datirt vom 12. Juni 1458.

die Universitäten und was zu ihnen gehörte, sich zum Lieblingsobject erwählt habe. Und wie die Blüthe der englischen Gothik sich in Kathedralen und Abteien verewigt hatte, so kündigte sich in manchen der neuen Bauten, welche in Oxford und Cambridge aus der Erde wuchsen, der von Italien her beeinflußte, und doch so nationale, Tudorstil in würdiger Weise an.

Zwischen den Mauern jener stolzen Bauwerke aber bereitete sich die Blüthe der humanistischen Studien, welche die Tudorära kennzeichnet, vor. Die Männer, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Theilnahme und Begeisterung für die neue Bildung an den Tag legten, hatten beinahe alle ein mehr oder weniger enges Verhältniß zu den Universitätscollegien. Robert Flemmyng war aus Lincoln College, John Free aus Balliol College in Oxford hervorgegangen. John Gunthorpe wurde Meister von Kings Hall in Cambridge. Der Erstgenannte vermachte von den Bücherschätzen, die er gesammelt, Manches seinem eigenen Collegium; John Gunthorpe beschenkte beide Universitäten; William Grey bereicherte die Bücherſammlung von Balliol College. Ein Fellow von All Souls' war jener William Sellyng, der nach Bologna zu Angelo Poliziano wanderte und als ein tüchtiger Lateiner und guter Grieche, 1460, nach England zurückkehrte, um Prior von Christ Church in Canterbury, später, unter Heinrich VII., Gesandter zu werden. Aus Magdalen College aber ging mehr als Einer von den Männern hervor, die zu Anfang der folgenden Epoche den klassischen Studien einen neuen Aufschwung gaben.

Bis zum Schlusse des Jahrhunderts, und darüber hinaus, gehörte die Mehrzahl der englischen Gelehrten dem geistlichen Stande an. Doch begann allmählich auch das Laienelement nach höherer Bildung zu streben. Für den jungen Gentleman wurde es bereits Sitte, nach Absolvirung der Lateinschule auch die Universität zu besuchen. Manche Knaben von vornehmerer Herkunft wurden, sofern sie ihre Vorbildung nicht in Eton oder Winchester erhielten, statt dessen von gelehrten Aebten als Klosterpensionare erzogen; andere wuchsen unter den Augen humanistisch gesinnter Bischöfe, als Zöglinge seiner Hausschule oder als Pagen, heran.

IX.

Auf die Dauer konnte auch die Nationallitteratur sich dem Einfluß der neuen Studien nicht entziehen; für die erste Zeit aber war zwischen Beiden wenig Zusammenhang vorhanden. Die Wenigen, die tiefer in die Alterthumswissenschaft eindrangen, kümmerten sich in der Regel nicht um die Pflege der Muttersprache; die, welche Englisch schrieben, standen meist außerhalb der humanistischen Bewegung. Auch ein Dichter wie Lydgate, der Petrarcas und Boccaccios lateinische Schriften kannte, wußte ihnen zur Erhöhung seines Stils wenig mehr zu entnehmen als gelehrte Ausdrücke und mythologische Anspielungen.

Aehnlich wie der Poesie, erging es der Prosa, auf die wir unser Augenmerk jetzt zu richten haben. Erst gegen den Ausgang der Periode, in der wir stehen, werden in einzelnen Erzeugnissen englischer Prosaiker deutlichere Spuren des humanistischen Einflusses wahrnehmbar. Den Männern der älteren Generation blieb das klassische Alterthum ein Buch mit sieben Siegeln.

In der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bildeten religiöse und theologische Materien noch immer den wichtigsten Stoffkreis für prosaische Darstellung, die sich in engem Zusammenhang mit den Tendenzen der vorangegangenen Epoche fortentwickelte. Die orthodoxe Homilie und der erbauliche Tractat standen vorwiegend unter dem Einfluß Hampoles, die heterodoxe Homilie und die Controversschrift knüpften an Wiclifs Vorbild an. Hampole wie Wiclif blieb das Geschick nicht erspart, wonach ihre litterarische Persönlichkeit mythische Proportionen annahm. Beiden sind zahlreiche Schriften ihrer Nachahmer und sogar solche von Zeitgenossen, ja von Vorgängern zugeschrieben worden. Während aber die von Hampole ausgehende Richtung officielle Duldung und Förderung fand, sah sich der Wiclifismus schonungsloser Verfolgung ausgesetzt. Gerade er aber hatte zu einem neuen Aufschwung der englischen Prosa den mächtigsten Anstoß gegeben. Wäre die von ihm hervorgerufene Bewegung durch maßvolle Connivenz und kluge Ueberwachung in geregelte Bahnen geleitet worden, wer vermag zu sagen, welche Blüthe der Prosalitteratur unter dem vereinigten Einfluß der religiösen und der humanistischen Idee sich schon im

fünfzehnten Jahrhundert entwickelt hätte? Der Wiclifismus wurde jedoch gewaltsam niedergehalten, und wenn man ihn auch nicht zu ersticken vermochte, so wurden seiner Wirksamkeit doch möglichst enge Schranken gesetzt, innerhalb deren er dann auf um so exaltirtere, aber wenig fruchtbare Weise seine Lebenskraft bethätigte. Jener Geist harter Unduldsamkeit und blutiger Orthodoxie, der die Lancasterära kennzeichnet, hat das geistige Leben Englands auf allen Gebieten, in seinen sämmtlichen Aeußerungsformen geschädigt; am empfindlichsten aber hat die nationale Prosa den Schaden gespürt.

Daß jener Geist herrschend wurde, daran waren nicht vorwiegend Einzelne schuld; er ging mit einer gewissen Nothwendigkeit aus den Zeitverhältnissen hervor. Die mittelalterliche Ordnung der Dinge in Kirche und Gesellschaft fühlte sich in ihren Grundlagen bedroht und kämpfte mit krampfhafter Energie, in verzweifelter Nothwehr um das Dasein. Wie unerfreuliche Kühle den Sonnenaufgang ankündigt, so wehte in den finstersten Zeiten des Mittelalters kaum so unerquickliche Luft wie in dem Jahrhundert, wo das Mittelalter zu Ende ging. Die Mittel des Lebensgenusses waren viel reichlicher vorhanden als früher, aber dem redlichen Gemüth eine unbefangene Freude an dem Dasein sehr erschwert. Eine gewisse Mattigkeit, ein Mangel an frischem Vertrauen, an hoffnungsseligem Frohsinn war über Viele gekommen. Manche der alten Ideale hatten sich als hohl erwiesen; doch es fehlte der Muth, sich dies einzugestehen; ängstlich klammerte man sich um so fester an sie an. Manches in den bestehenden Zuständen wurde als unerträglich empfunden; aber gerade die Besseren lernten an der Möglichkeit einer Besserung verzweifeln. Wie sah es um die Kirche aus? Die Hüterin des Glaubens, die Spenderin der höchsten Güter lag an Schisma und Corruption todwund darnieder. Drei große Concilien versuchten nacheinander die Glaubenseinheit wiederherzustellen und die Kirche an Haupt und Gliedern zu reformiren; doch wenig entsprach der Erfolg den hochgespannten Erwartungen, womit man diese Kirchenversammlungen begrüßte. Zu Pisa wurde Nichts erreicht; zu Constanz beseitigte man das Schisma, ohne die nothwendige Reform auch nur zu beginnen; zu Basel versuchte man es ernstlich mit der Reform, zunächst des Hauptes, und das

Resultat war, daß die Einheit der Kirche von neuem gefährdet wurde. Nicht lange, und Alles kehrte in's gewohnte Geleise wieder zurück, und noch schneller als zuvor ging die ruchlose Fahrt die schiefe Ebene hinunter. Der kurze Aufschwung des aristokratischen Elements in der Hierarchie hatte eine Befestigung der kirchlichen Monarchie zur Folge, und diese, immer tiefer in den Pfuhl der Frivolität und der Sittenverderbniß versinkend, gab dem eigenen Ansehen und dem der Kirche den Todesstoß. Inzwischen regte sich aller Orten das Sectenwesen und bedrohte die Glaubenseinheit an der Wurzel. Von England war der Same nach Böhmen verpflanzt worden, und die Hussiten wurden nach dem Tode ihres Hauptes erst recht gefährlich. Der Glaubenskrieg gesellte sich zu den verschiedenen andern Uebeln, welche die Christenheit zerfleischten. Ueberall Uneinigkeit und blutiger Kampf. Hier befehden sich Staaten, dort thun sich die Massen zusammen und erheben die Fahne des Bürgerkriegs, an einem dritten Ort schleicht die Verschwörung. Angestammte Könige verlieren Krone und Leben, neue Dynastien werden begründet, gewaltige Schlachten geschlagen: auf wunderbare Art vollziehen sich ungeheuere Glückswechsel. Der ritterliche Geist ist entartet; der Ritterstand verliert die Führung der Gesellschaft in Krieg und Frieden. Ueberall ein chaotisches Ringen, ein unförmliches Sichregen neuer Kräfte. In solchen Zeiten erheben sich begeisterte Propheten wie schamlose Betrüger, und unheimliche Gewalten scheinen über das menschliche Gemüth Macht zu gewinnen. Trostlos und verworren gestaltet sich in vielen Köpfen das Weltbild. Stets schwebt dem geistigen Auge die ihre Kugel wälzende Fortuna vor, Fürsten und Reiche erhebend und bald in Staub werfend. Noch vertrauter ist, in Folge von Seuche und Krieg, die grinsende Knochengestalt des Sensenmanns geworden, der Alt und Jung, Vornehm und Gering zum Tanze zwingt oder in seinen Kahn nöthigt. Dem Schaurigen gesellt sich gern das Possenhafte zu: überall macht sich im Gefolge der Könige der Narr bemerklich, als lebendiges Gewissen und verkörpertes Spiegelbild, und der Schiffswagen der Fastnachtsfeier wird zum Narrenschiff. In der Entwicklung des Weltgetriebes glaubt man das Walten baarer Unvernunft wahrzunehmen oder, schlimmer als dies, das Walten des Bösen.

Der Teufel spielt eine Rolle, wie kaum je zuvor; Magie und Nekromantie gewinnen manche Adepten; die Menge beginnt überall Zauberer und Hexen zu wittern. Glücklich zu preisen in solchen Tagen, wer in Wissenschaft und Kunst Halt und Trost findet, oder dessen naives Gemüth in beschränktem Kreise Arbeit und Erholung nach der Weise der Väter harmlos fortspinnt. Das sind die Zeiten, wo man Ketzer, Propheten und Hexen verbrennt: wo Johannes Hus und Johanna d'Arc den Scheiterhaufen besteigen, wo Sir John Oldcastle den Märtyrertod stirbt und wo Eleonore Cobham, welche den Namen einer Herzogin von Gloucester trug, wegen Zauberei und Hochverrath auf den Straßen und in den Kirchen der Londoner City vor den Augen der Bürger Buße thun muß.

Die blutige Verfolgung der Lollharden begann unter Heinrich IV., gewann höhere Intensität unter seinem ruhmgekrönten Nachfolger und setzte sich unter dem sechsten Heinrich, nach kurzer Pause, bis gegen die Mitte des Jahrhunderts fort. Das Verfahren des ersten Lancasters wurde von kalt abwägender Staatskunst bestimmt, die ihn die Interessen seiner Dynastie an die des englischen Prälatenthums knüpfen hieß. Politik und irregehende religiöse Inbrunst wirkten zusammen bei Heinrich V., in dessen Wesen Heldenthum und Fanatismus, Humanität und Rücksichtslosigkeit sich so seltsam mischten. Der fromme, unglückliche Schattenkönig, der nach ihm den Thron einnahm, erscheint kaum fähig, die Verantwortung für sein Thun und Lassen zu übernehmen.

Hart war vor allem der Schlag, der die Wiclifsche Partei in dem tragischen Schicksal ihrer Hauptstütze, des edeln Ritters John Oldcastle, Lord Cobham, traf. Freilich ausgerottet wurden die Lollharden niemals; im Verborgenen setzten sie ihre Thätigkeit fort. Allein einer gesunden Entwicklung und fruchtbaren Wirkung der Wiclifschen Ideen wurde doch vorläufig ein Ziel gesetzt, und die scharfen Maßregeln gegen Abschreiber, Verbreiter, Aufbewahrer aller irgendwie ketzerisch angehauchten Schriften haben ihren Zweck, wenn nicht ganz, so doch zum guten Theil erreicht: sie haben der unbefugten Uebersetzung aus dem Latein, der Behandlung schwieriger Materien in der Volkssprache zum großen Schaden der Litteratur in der That gesteuert.

Die Apologeten der Orthodoxie bedienten sich in der Regel

der lateinischen Sprache, in der auch Wiclif seine grundlegenden Schriften verfaßt hatte. Die erste Stelle unter ihnen gebührt dem Provinzial des Carmeliterordens, Thomas Netter von Saffron Walden, der Heinrich V. als Beichtvater und Geheimschreiber zur Seite stand und dessen unmündigen Sohn zur Krönung nach Frankreich begleitete, um dort, am 3. November 1431, zu Rouen sein Leben zu beschließen. Ihm verdankt aller Wahrscheinlichkeit nach die Kirchenhistorie die Zusammenstellung jener „Bündel Unkraut", die, erst in unsern Tagen veröffentlicht, auf die Geschichte des Wiclifismus vielfaches, wenn auch tendenziös gefärbtes, Licht werfen. Bedeutende Wirkung auf die theologische Polemik in ihrer Blüthezeit ging von seinem Hauptwerk aus, dem mit Gelehrsamkeit und großem Scharfsinn geschriebenen „Lehrbuch der Alterthümer des katholischen Glaubens", von dessen drei Bänden der erste Papst Martin V., der zweite König Heinrich V. gewidmet wurde.*) Im sechzehnten Jahrhundert erlebte die umfassende Darstellung nicht weniger als drei Ausgaben und wurde den Vertheidigern des römischen Glaubens im Kampfe mit der Reformation eine Rüstkammer, aus der auch ein Bellarmin sich Waffen zu borgen nicht verschmähte.

Bald nach dem Tode des Thomas Waldensis trat ein anderer, höchst bedeutender, aber etwas eigenthümlicher, Kämpe der Hierarchie auf den Plan. Unter den Gegnern des Wiclifismus ist Reginald Pecock der interessanteste und zugleich der einzige, der mit nicht geringerem Eifer und nicht geringerem Erfolg als Wiclif selber die nationale Prosa pflegte. Pecock, der bedeutendste englische Stilist seiner Zeit, und als Theologe wohl eben so gelehrt und ganz so scharfsinnig wie Thomas Netter, war einer der Schützlinge des Herzogs Humphrey von Gloucester, dem er seine i. J. 1444 erfolgte Erhebung auf den Bischofssitz von St. Asaph verdankte. Ein geborner Walliser, von großer dialektischer Gewandtheit und originellen Ideen, glaubte Pecock seine Gaben in den Dienst der Orthodoxie stellen zu sollen. Seiner Feder entflossen eine Reihe von didaktischen, apologetischen und polemischen Schriften, zum

*) Doctrinale antiquitatum fidei ecclesiae catholicae, zum ersten Male in den Jahren 1521—1532 zu Paris im Druck herausgegeben; darauf zu Salamanca (2. und 3. Band) 1566; dann (wiederum vollständig) zu Venedig 1571.

Theil in lateinischer, besonders aber in englischer Sprache, in denen sich streng logische Argumentation mit gebildeter und populärer Darstellung verband. Vorzugsweise auf das Volk, welches in seinen Augen der Verführung durch die Lollharden am meisten ausgesetzt war, wünschte er zu wirken, dieses in den Geist der orthodoxen Religion, wie er sie erfaßt hatte, einzuführen, ihm das Vernunftgemäße der kirchlichen Dogmen und Riten zum Bewußtsein zu bringen, die Angriffe der Gegner in ihrer Haltlosigkeit aufzudecken. In diesem Sinne schrieb er zu Anfang der vierziger Jahre seinen Donat, eine Einführung in die wichtigsten Wahrheiten des christlichen Glaubens in der Form eines Dialogs zwischen einem Vater und seinem Sohn. Mehrere Jahre später ließ er eine Fortsetzung dieser Schrift, von ähnlicher Einkleidung, erscheinen: The Folewer to the Donet, der sich an einen Leserkreis von höherer Bildung wendet.

Pecock hatte einen ziemlich entwickelten Corpsgeist und einen großen Ordnungssinn; und die steten Angriffe, denen das Leben zumal des höheren Klerus, in seinen Thaten wie in seinen Unterlassungen, ausgesetzt war, verdrossen ihn tief. Ihnen entgegenzutreten war ihm Herzenssache, und so vertheidigte er i. J. 1447 in einer zu London, am St. Pauls-Kreuz, gehaltenen Predigt die Bischöfe, welche über der Ausübung ihres Hirtenamts keine Zeit zum Predigen fänden, und auch diejenigen, die aus wichtigen Gründen in ihren Sprengeln nicht residirten; ja er rechtfertigte sogar die päpstlichen Provisionen und Annaten — lauter Dinge, bei deren Bekämpfung Wiclif Volk und Parlament auf seiner Seite gesehen hatte. Pecocks Sermon rief eine gewaltige Aufregung hervor und verschärfte den bestehenden Antagonismus, anstatt ihn zu beschwichtigen. Dem redemächtigen Apologeten selber schuf er eine Schaar neuer Gegner — nicht bloß in den Reihen der Lollharden und der großen Menge, auch unter den Orthodoxen und Gelehrten: an den Universitäten, in den Bettelorden. Einstweilen stützte den Bischof von St. Asaph die Gunst des Hofes und das Wohlwollen seiner bischöflichen Collegen. Es sollte jedoch die Zeit kommen, wo der Hierarchie selber vor ihrem originellen Vertheidiger graute.

Pecock führte seine Rolle eines enfant terrible der Orthodoxie mit unvermindertem Eifer durch. Schon seit einigen Jahren

bereitete er ein Buch vor, welches die angefochtenen kirchlichen Institutionen von principiellen Gesichtspunkten aus erschöpfend rechtfertigen sollte: den Bändiger übermäßigen Tadels der Geistlichkeit.*) Mit der Ausarbeitung dieser umfangreichen Schrift war er zumal um d. J. 1449 beschäftigt. Elf Einwürfe der Lollharden beabsichtigte er darin ausführlich zu widerlegen; er beschränkte sich jedoch thatsächlich auf sechs, welche den Gebrauch der Bilder, die Pilgerfahrten, den Grundbesitz der Geistlichkeit, Papstthum und Episkopat, das kanonische Recht, endlich das Ordenswesen betrafen. Diese Punkte werden in vier Theilen abgehandelt. Voran geht ein einleitender Theil, der die gemeinschaftliche Grundlage jener Einwürfe untersucht, die Irrthümer, aus denen sie hervorgehen, bekämpft. Dieser Irrthümer sind drei: 1. Nur das ist göttliches Gesetz, was sich auf die h. Schrift gründet; 2. dem guten Willen jedes gläubigen, demüthigen Christen erschließt sich der wahre Sinn der Schrift; 3. alle menschlichen Argumente, welche dem so erkannten Sinne der h. Urkunde widerstreben, sind abzuweisen. — Etwa sechs Jahre lang blieb der „Bändiger" unvollendet und unveröffentlicht liegen. Als er dann erschien, waren die fünf nicht erörterten Einwürfe im letzten Capitel des fünften Theils zusammengefaßt unter dem Hinweis auf andere Schriften des Apologeten, wo ihre Widerlegung zu finden sei.

Der „Bändiger" ist eins der werthvollsten Denkmäler der englischen Theologie und eins der bedeutendsten Erzeugnisse der englischen Prosa, welche das fünfzehnte Jahrhundert uns hinterlassen hat. Die von Pecock befolgte Methode, zuerst die Gegner ihre Gründe ausführlich entwickeln zu lassen, um sie dann durch die eigenen Argumente siegreich aus dem Felde zu schlagen, verschafft uns einen sehr lehrreichen Einblick in die religiösen Ansichten der damaligen Zeit. Den reichen geistigen Hülfsquellen, der logischen Energie und dialektischen Schärfe des Verfassers wird auch derjenige Gerechtigkeit widerfahren lassen, der an der sophistischen Verwerthung, welche diese Gaben gelegentlich finden, am meisten Anstoß nimmt. Und wenn auch Pecock kein Griechisch verstand, wenn er ferner sich von

*) The Repressor of overmuch blaming of the Clergy.

der Autorität mancher unter falschen Namen gehender Schriften täuschen ließ, so wird man ihm doch eine für seine Zeit unverächtliche Gelehrsamkeit und, was mehr heißt, eine seiner Zeit weit voraus-eilende Klarheit und Kühnheit des kritischen Sinnes zugestehen müssen. Er erkannte den unhistorischen Charakter der constantinischen Schenkung, war der Meinung, daß das apostolische Glaubensbekenntniß nicht von den Aposteln selber geschrieben sei, und erlaubte sich sogar, das Buch der Weisheit für apokryph zu halten. Merkwürdig ist vor allem Pecocks Rationalismus. Den beschränkten Bibelcultus der Wiclifiten bekämpft er nicht durch den Hinweis auf die Autorität der kirchlichen Tradition, sondern indem er sich auf die Vernunft beruft. Er geht so weit zu sagen: „Wann und wo immer, in der h. Schrift oder sonst, irgend eine Regel des natürlichen Sitten-gesetzes geschrieben steht, so findet sie sich im Buch der menschlichen Seele getreuer niedergeschrieben als auf Pergament oder Velin. Und wenn irgend ein scheinbarer Widerspruch obwaltet zwischen den Worten im äußern Buch der h. Schrift und dem in des Menschen Herz und Seele eingegrabenen Urtheil der Vernunft, so sollen die äußerlich geschriebenen Worte ausgelegt und erklärt werden in Uebereinstimmung mit dem, was die Vernunft über den betreffenden Gegenstand urtheilt; nicht aber soll das Urtheil der Vernunft ausgelegt, glossirt und interpretirt werden, bis es mit jener äußern Schrift, in der Bibel oder anderswo, übereinstimmt.“ Und an einer andern Stelle behauptet er, der Glaube an die Sacramente fände eine stärkere Stütze in Vernunftgründen als im Zeugniß der h. Schrift.

Es ist begreiflich, daß die Orthodoxie von einem Vertheidiger dieser Art nur wenig erbaut war. Durch sein Buch vom Glauben machte Pecock die Sache noch schlimmer. Von der löblichen Absicht ausgehend, die Lollharden zur Unterwerfung unter die Hierarchie zu bringen, gibt er die unfehlbare Autorität der sicht-baren Kirche, wenigstens thatsächlich, preis und erkennt in der Bibel die einzige Richtschnur der übernatürlichen und offenbarten Wahrheiten.

Hiermit war das Maß gefüllt und kam bald zum Ueberlaufen. Sein alter Gönner, der Herzog von Gloucester, war bereits einige Jahre vorher gestorben. Auch die neuen Beschützer, die ihm nach

Vorgang begründete eine Tradition, an die Manche anknüpften. Der Erzbischof von Canterbury, Henry Chicheley, der 1438 — gleichfalls zu Oxford — das stolze „Allerseelencollegium" gründete, hatte New College als Fellow angehört. Ganz im Geiste Wykehams rief um dieselbe Zeit William Byngham in Cambridge eine Art Pflanzschule für Lehrer der Grammatik in's Leben, die er der Clare Hall unterordnete. Auch der fromme König Heinrich VI. stand derartigen Interessen nicht ferne; noch weniger manche unter seinen Rathgebern. Mehrere Universitätscollegien erfuhren die königliche Milde. Mit dem Beispiel Wykehams vor Augen, stiftete Heinrich dann die berühmte Anstalt zu Eton,*) deren prächtiger Bau i. J. 1441 sich zu erheben begann und deren Schulen bereits 1442 eröffnet werden konnten, und fast gleichzeitig, 1443, das in engster Verbindung mit Eton College stehende „Königscollegium" zu Cambridge, welches schon durch seine palastartigen Räumlichkeiten und die architektonische Pracht seiner Kapelle die königliche Herkunft bezeugt. Auch für die Volksbildung im weiteren Sinne sorgte der König: durch die Gründung von fünf Grammatikschulen in der City von London. Heinrichs Gemahlin, die schöne, begabte, herrschsüchtige Margareta von Anjou, ahmte sein Beispiel nach, indem sie 1448 den Grund zu dem stattlichen „Collegium der Königin" zu Cambridge legte, das von der Gattin Eduards IV., Elisabeth Wydville, als „Königinnencollegium" vollendet wurde. In Oxford stiftete Bischof Waynflete von Winchester 1458 das „Magdalenencollegium",**) die erste Anstalt dieser Art, bei deren Gründung der akademische Unterricht directe Berücksichtigung und Förderung fand; der malerisch großartige Bau der neuen Schöpfung begann erst sechzehn Jahre später emporzusteigen.

Es hatte fast den Anschein, als ob der Wohlthätigkeitstrieb, der sich zu einer früheren Epoche vorzugsweise in der Stiftung oder Begabung von Kirchen und Ordenshäusern bethätigt, nunmehr

*) Unter dem Titel „des Königs Collegium unserer lieben Frau von Eton bei Windsor."

**) Die Anfänge der Stiftung, die zunächst Magdalen Hall heißen sollte, reichen um etwa neun Jahre weiter zurück; die Urkunde aber, welche das „Collegium" formell begründete, datirt vom 12. Juni 1458.

die Universitäten und was zu ihnen gehörte, sich zum Lieblingsobject erwählt habe. Und wie die Blüthe der englischen Gothik sich in Kathedralen und Abteien verewigt hatte, so kündigte sich in manchen der neuen Bauten, welche in Oxford und Cambridge aus der Erde wuchsen, der von Italien her beeinflußte, und doch so nationale, Tudorstil in würdiger Weise an.

Zwischen den Mauern jener stolzen Bauwerke aber bereitete sich die Blüthe der humanistischen Studien, welche die Tudorära kennzeichnet, vor. Die Männer, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Theilnahme und Begeisterung für die neue Bildung an den Tag legten, hatten beinahe alle ein mehr oder weniger enges Verhältniß zu den Universitätscollegien. Robert Flemmyng war aus Lincoln College, John Free aus Balliol College in Oxford hervorgegangen. John Gunthorpe wurde Meister von Kings Hall in Cambridge. Der Erstgenannte vermachte von den Bücherschätzen, die er gesammelt, Manches seinem eigenen Collegium; John Gunthorpe beschenkte beide Universitäten; William Grey bereicherte die Bücherſammlung von Balliol College. Ein Fellow von All Souls' war jener William Sellyng, der nach Bologna zu Angelo Poliziano wanderte und als ein tüchtiger Lateiner und guter Grieche, 1460, nach England zurückkehrte, um Prior von Christ Church in Canterbury, später, unter Heinrich VII., Gesandter zu werden. Aus Magdalen College aber ging mehr als Einer von den Männern hervor, die zu Anfang der folgenden Epoche den klassischen Studien einen neuen Aufschwung gaben.

Bis zum Schlusse des Jahrhunderts, und darüber hinaus, gehörte die Mehrzahl der englischen Gelehrten dem geistlichen Stande an. Doch begann allmählich auch das Laienelement nach höherer Bildung zu streben. Für den jungen Gentleman wurde es bereits Sitte, nach Absolvirung der Lateinschule auch die Universität zu besuchen. Manche Knaben von vornehmerer Herkunft wurden, sofern sie ihre Vorbildung nicht in Eton oder Wincheſter erhielten, statt dessen von gelehrten Aebten als Klosterpensionare erzogen; andere wuchsen unter den Augen humanistisch gesinnter Bischöfe, als Zöglinge seiner Hausschule oder als Pagen, heran.

IX.

Auf die Dauer konnte auch die Nationallitteratur sich dem Einfluß der neuen Studien nicht entziehen; für die erste Zeit aber war zwischen Beiden wenig Zusammenhang vorhanden. Die Wenigen, die tiefer in die Alterthumswissenschaft eindrangen, kümmerten sich in der Regel nicht um die Pflege der Muttersprache; die, welche Englisch schrieben, standen meist außerhalb der humanistischen Bewegung. Auch ein Dichter wie Lydgate, der Petrarcas und Boccaccios lateinische Schriften kannte, wußte ihnen zur Erhöhung seines Stils wenig mehr zu entnehmen als gelehrte Ausdrücke und mythologische Anspielungen.

Aehnlich wie der Poesie, erging es der Prosa, auf die wir unser Augenmerk jetzt zu richten haben. Erst gegen den Ausgang der Periode, in der wir stehen, werden in einzelnen Erzeugnissen englischer Prosaiker deutlichere Spuren des humanistischen Einflusses wahrnehmbar. Den Männern der älteren Generation blieb das klassische Alterthum ein Buch mit sieben Siegeln.

In der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bildeten religiöse und theologische Materien noch immer den wichtigsten Stoffkreis für prosaische Darstellung, die sich in engem Zusammenhang mit den Tendenzen der vorangegangenen Epoche fortentwickelte. Die orthodoxe Homilie und der erbauliche Tractat standen vorwiegend unter dem Einfluß Hampoles, die heterodoxe Homilie und die Controversschrift knüpften an Wiclifs Vorbild an. Hampole wie Wiclif blieb das Geschick nicht erspart, wonach ihre litterarische Persönlichkeit mythische Proportionen annahm. Beiden sind zahlreiche Schriften ihrer Nachahmer und sogar solche von Zeitgenossen, ja von Vorgängern zugeschrieben worden. Während aber die von Hampole ausgehende Richtung officielle Duldung und Förderung fand, sah sich der Wiclifismus schonungsloser Verfolgung ausgesetzt. Gerade er aber hatte zu einem neuen Aufschwung der englischen Prosa den mächtigsten Anstoß gegeben. Wäre die von ihm hervorgerufene Bewegung durch maßvolle Connivenz und kluge Ueberwachung in geregelte Bahnen geleitet worden, wer vermag zu sagen, welche Blüthe der Prosalitteratur unter dem vereinigten Einfluß der religiösen und der humanistischen Idee sich schon im

fünfzehnten Jahrhundert entwickelt hätte? Der Wiclifismus wurde jedoch gewaltsam niedergehalten, und wenn man ihn auch nicht zu ersticken vermochte, so wurden seiner Wirksamkeit doch möglichst enge Schranken gesetzt, innerhalb deren er dann auf um so exaltirtere, aber wenig fruchtbare Weise seine Lebenskraft bethätigte. Jener Geist harter Unduldsamkeit und blutiger Orthodoxie, der die Lancasterära kennzeichnet, hat das geistige Leben Englands auf allen Gebieten, in seinen sämmtlichen Aeußerungsformen geschädigt; am empfindlichsten aber hat die nationale Prosa den Schaden gespürt.

Daß jener Geist herrschend wurde, daran waren nicht vorwiegend Einzelne schuld; er ging mit einer gewissen Nothwendigkeit aus den Zeitverhältnissen hervor. Die mittelalterliche Ordnung der Dinge in Kirche und Gesellschaft fühlte sich in ihren Grundlagen bedroht und kämpfte mit krampfhafter Energie, in verzweifelter Nothwehr um das Dasein. Wie unerfreuliche Kühle den Sonnenaufgang ankündigt, so wehte in den finstersten Zeiten des Mittelalters kaum so unerquickliche Luft wie in dem Jahrhundert, wo das Mittelalter zu Ende ging. Die Mittel des Lebensgenusses waren viel reichlicher vorhanden als früher, aber dem redlichen Gemüth eine unbefangene Freude an dem Dasein sehr erschwert. Eine gewisse Mattigkeit, ein Mangel an frischem Vertrauen, an hoffnungsseligem Frohsinn war über Viele gekommen. Manche der alten Ideale hatten sich als hohl erwiesen; doch es fehlte der Muth, sich dies einzugestehen; ängstlich klammerte man sich um so fester an sie an. Manches in den bestehenden Zuständen wurde als unerträglich empfunden; aber gerade die Besseren lernten an der Möglichkeit einer Besserung verzweifeln. Wie sah es um die Kirche aus? Die Hüterin des Glaubens, die Spenderin der höchsten Güter lag an Schisma und Corruption todwund darnieder. Drei große Concilien versuchten nacheinander die Glaubenseinheit wiederherzustellen und die Kirche an Haupt und Gliedern zu reformiren; doch wenig entsprach der Erfolg den hochgespannten Erwartungen, womit man diese Kirchenversammlungen begrüßte. Zu Pisa wurde Nichts erreicht; zu Constanz beseitigte man das Schisma, ohne die nothwendige Reform auch nur zu beginnen; zu Basel versuchte man es ernstlich mit der Reform, zunächst des Hauptes, und das

Resultat war, daß die Einheit der Kirche von neuem gefährdet wurde. Nicht lange, und Alles kehrte in's gewohnte Geleise wieder zurück, und noch schneller als zuvor ging die ruchlose Fahrt die schiefe Ebene hinunter. Der kurze Aufschwung des aristokratischen Elements in der Hierarchie hatte eine Befestigung der kirchlichen Monarchie zur Folge, und diese, immer tiefer in den Pfuhl der Frivolität und der Sittenverderbniß versinkend, gab dem eigenen Ansehen und dem der Kirche den Todesstoß. Inzwischen regte sich aller Orten das Sectenwesen und bedrohte die Glaubenseinheit an der Wurzel. Von England war der Same nach Böhmen verpflanzt worden, und die Hussiten wurden nach dem Tode ihres Hauptes erst recht gefährlich. Der Glaubenskrieg gesellte sich zu den verschiedenen andern Uebeln, welche die Christenheit zerfleischten. Ueberall Uneinigkeit und blutiger Kampf. Hier befehden sich Staaten, dort thun sich die Massen zusammen und erheben die Fahne des Bürgerkriegs, an einem dritten Ort schleicht die Verschwörung. Angestammte Könige verlieren Krone und Leben, neue Dynastien werden begründet, gewaltige Schlachten geschlagen: auf wunderbare Art vollziehen sich ungeheuere Glückswechsel. Der ritterliche Geist ist entartet; der Ritterstand verliert die Führung der Gesellschaft in Krieg und Frieden. Ueberall ein chaotisches Ringen, ein unförmliches Sichregen neuer Kräfte. In solchen Zeiten erheben sich begeisterte Propheten wie schamlose Betrüger, und unheimliche Gewalten scheinen über das menschliche Gemüth Macht zu gewinnen. Trostlos und verworren gestaltet sich in vielen Köpfen das Weltbild. Stets schwebt dem geistigen Auge die ihre Kugel wälzende Fortuna vor, Fürsten und Reiche erhebend und bald in Staub werfend. Noch vertrauter ist, in Folge von Seuche und Krieg, die grinsende Knochengestalt des Sensenmanns geworden, der Alt und Jung, Vornehm und Gering zum Tanze zwingt oder in seinen Kahn nöthigt. Dem Schaurigen gesellt sich gern das Possenhafte zu: überall macht sich im Gefolge der Könige der Narr bemerklich, als lebendiges Gewissen und verkörpertes Spiegelbild, und der Schiffswagen der Fastnachtsfeier wird zum Narrenschiff. In der Entwicklung des Weltgetriebes glaubt man das Walten baarer Unvernunft wahrzunehmen oder, schlimmer als dies, das Walten des Bösen.

Der Teufel spielt eine Rolle, wie kaum je zuvor; Magie und Nekromantie gewinnen manche Adepten; die Menge beginnt überall Zauberer und Hexen zu wittern. Glücklich zu preisen in solchen Tagen, wer in Wissenschaft und Kunst Halt und Trost findet, oder dessen naives Gemüth in beschränktem Kreise Arbeit und Erholung nach der Weise der Väter harmlos fortspinnt. Das sind die Zeiten, wo man Ketzer, Propheten und Hexen verbrennt: wo Johannes Hus und Johanna d'Arc den Scheiterhaufen besteigen, wo Sir John Oldcastle den Märtyrertod stirbt und wo Eleonore Cobham, welche den Namen einer Herzogin von Gloucester trug, wegen Zauberei und Hochverrath auf den Straßen und in den Kirchen der Londoner City vor den Augen der Bürger Buße thun muß.

Die blutige Verfolgung der Lollharden begann unter Heinrich IV., gewann höhere Intensität unter seinem ruhmgekrönten Nachfolger und setzte sich unter dem sechsten Heinrich, nach kurzer Pause, bis gegen die Mitte des Jahrhunderts fort. Das Verfahren des ersten Lancasters wurde von kalt abwägender Staatskunst bestimmt, die ihn die Interessen seiner Dynastie an die des englischen Prälatenthums knüpfen hieß. Politik und irregehende religiöse Inbrunst wirkten zusammen bei Heinrich V., in dessen Wesen Heldenthum und Fanatismus, Humanität und Rücksichtslosigkeit sich so seltsam mischten. Der fromme, unglückliche Schattenkönig, der nach ihm den Thron einnahm, erscheint kaum fähig, die Verantwortung für sein Thun und Lassen zu übernehmen.

Hart war vor allem der Schlag, der die Wiclifsche Partei in dem tragischen Schicksal ihrer Hauptstütze, des edeln Ritters John Oldcastle, Lord Cobham, traf. Freilich ausgerottet wurden die Lollharden niemals; im Verborgenen setzten sie ihre Thätigkeit fort. Allein einer gesunden Entwicklung und fruchtbaren Wirkung der Wiclifschen Ideen wurde doch vorläufig ein Ziel gesetzt, und die scharfen Maßregeln gegen Abschreiber, Verbreiter, Aufbewahrer aller irgendwie ketzerisch angehauchten Schriften haben ihren Zweck, wenn nicht ganz, so doch zum guten Theil erreicht: sie haben der unbefugten Uebersetzung aus dem Latein, der Behandlung schwieriger Materien in der Volkssprache zum großen Schaden der Litteratur in der That gesteuert.

Die Apologeten der Orthodoxie bedienten sich in der Regel

der lateinischen Sprache, in der auch Wiclif seine grundlegenden Schriften verfaßt hatte. Die erste Stelle unter ihnen gebührt dem Provinzial des Carmeliterordens, Thomas Netter von Saffron Walden, der Heinrich V. als Beichtvater und Geheimschreiber zur Seite stand und dessen unmündigen Sohn zur Krönung nach Frankreich begleitete, um dort, am 3. November 1431, zu Rouen sein Leben zu beschließen. Ihm verdankt aller Wahrscheinlichkeit nach die Kirchenhistorie die Zusammenstellung jener „Bündel Unkraut", die, erst in unsern Tagen veröffentlicht, auf die Geschichte des Wiclifismus vielfaches, wenn auch tendenziös gefärbtes, Licht werfen. Bedeutende Wirkung auf die theologische Polemik in ihrer Blüthezeit ging von seinem Hauptwerk aus, dem mit Gelehrsamkeit und großem Scharfsinn geschriebenen „Lehrbuch der Alterthümer des katholischen Glaubens", von dessen drei Bänden der erste Papst Martin V., der zweite König Heinrich V. gewidmet wurde.*) Im sechzehnten Jahrhundert erlebte die umfassende Darstellung nicht weniger als drei Ausgaben und wurde den Vertheidigern des römischen Glaubens im Kampfe mit der Reformation eine Rüstkammer, aus der auch ein Bellarmin sich Waffen zu borgen nicht verschmähte.

Bald nach dem Tode des Thomas Waldensis trat ein anderer, höchst bedeutender, aber etwas eigenthümlicher, Kämpe der Hierarchie auf den Plan. Unter den Gegnern des Wiclifismus ist Reginald Pecock der interessanteste und zugleich der einzige, der mit nicht geringerem Eifer und nicht geringerem Erfolg als Wiclif selber die nationale Prosa pflegte. Pecock, der bedeutendste englische Stilist seiner Zeit, und als Theologe wohl eben so gelehrt und ganz so scharfsinnig wie Thomas Netter, war einer der Schützlinge des Herzogs Humphrey von Gloucester, dem er seine i. J. 1444 erfolgte Erhebung auf den Bischofssitz von St. Asaph verdankte. Ein geborner Walliser, von großer dialektischer Gewandtheit und originellen Ideen, glaubte Pecock seine Gaben in den Dienst der Orthodoxie stellen zu sollen. Seiner Feder entflossen eine Reihe von didaktischen, apologetischen und polemischen Schriften, zum

*) Doctrinale antiquitatum fidei ecclesiae catholicae, zum ersten Male in den Jahren 1521—1532 zu Paris im Druck herausgegeben; darauf zu Salamanca (2. und 3. Band) 1566; dann (wiederum vollständig) zu Venedig 1571.

Theil in lateinischer, besonders aber in englischer Sprache, in denen sich streng logische Argumentation mit gebildeter und populärer Darstellung verband. Vorzugsweise auf das Volk, welches in seinen Augen der Verführung durch die Lollharden am meisten ausgesetzt war, wünschte er zu wirken, dieses in den Geist der orthodoxen Religion, wie er sie erfaßt hatte, einzuführen, ihm das Vernunftgemäße der kirchlichen Dogmen und Riten zum Bewußtsein zu bringen, die Angriffe der Gegner in ihrer Haltlosigkeit aufzudecken. In diesem Sinne schrieb er zu Anfang der vierziger Jahre seinen Donat, eine Einführung in die wichtigsten Wahrheiten des christlichen Glaubens in der Form eines Dialogs zwischen einem Vater und seinem Sohn. Mehrere Jahre später ließ er eine Fortsetzung dieser Schrift, von ähnlicher Einkleidung, erscheinen: The Folewer to the Donet, der sich an einen Leserkreis von höherer Bildung wendet.

Pecock hatte einen ziemlich entwickelten Corpsgeist und einen großen Ordnungssinn; und die steten Angriffe, denen das Leben zumal des höheren Klerus, in seinen Thaten wie in seinen Unterlassungen, ausgesetzt war, verdrossen ihn tief. Ihnen entgegenzutreten war ihm Herzenssache, und so vertheidigte er i. J. 1447 in einer zu London, am St. Pauls-Kreuz, gehaltenen Predigt die Bischöfe, welche über der Ausübung ihres Hirtenamts keine Zeit zum Predigen fänden, und auch diejenigen, die aus wichtigen Gründen in ihren Sprengeln nicht residirten; ja er rechtfertigte sogar die päpstlichen Provisionen und Annaten — lauter Dinge, bei deren Bekämpfung Wiclif Volk und Parlament auf seiner Seite gesehen hatte. Pecocks Sermon rief eine gewaltige Aufregung hervor und verschärfte den bestehenden Antagonismus, anstatt ihn zu beschwichtigen. Dem redemächtigen Apologeten selber schuf er eine Schaar neuer Gegner — nicht bloß in den Reihen der Lollharden und der großen Menge, auch unter den Orthodoxen und Gelehrten: an den Universitäten, in den Bettelorden. Einstweilen stützte den Bischof von St. Asaph die Gunst des Hofes und das Wohlwollen seiner bischöflichen Collegen. Es sollte jedoch die Zeit kommen, wo der Hierarchie selber vor ihrem originellen Vertheidiger graute.

Pecock führte seine Rolle eines enfant terrible der Orthodoxie mit unvermindertem Eifer durch. Schon seit einigen Jahren

bereitete er ein Buch vor, welches die angefochtenen kirchlichen Institutionen von principiellen Gesichtspunkten aus erschöpfend rechtfertigen sollte: den Bändiger übermäßigen Tadels der Geistlichkeit.*) Mit der Ausarbeitung dieser umfangreichen Schrift war er zumal um d. J. 1449 beschäftigt. Elf Einwürfe der Lollharden beabsichtigte er darin ausführlich zu widerlegen; er beschränkte sich jedoch thatsächlich auf sechs, welche den Gebrauch der Bilder, die Pilgerfahrten, den Grundbesitz der Geistlichkeit, Papstthum und Episkopat, das kanonische Recht, endlich das Ordenswesen betrafen. Diese Punkte werden in vier Theilen abgehandelt. Voran geht ein einleitender Theil, der die gemeinschaftliche Grundlage jener Einwürfe untersucht, die Irrthümer, aus denen sie hervorgehen, bekämpft. Dieser Irrthümer sind drei: 1. Nur das ist göttliches Gesetz, was sich auf die h. Schrift gründet; 2. dem guten Willen jedes gläubigen, demüthigen Christen erschließt sich der wahre Sinn der Schrift; 3. alle menschlichen Argumente, welche dem so erkannten Sinne der h. Urkunde widerstreben, sind abzuweisen. — Etwa sechs Jahre lang blieb der „Bändiger" unvollendet und unveröffentlicht liegen. Als er dann erschien, waren die fünf nicht erörterten Einwürfe im letzten Capitel des fünften Theils zusammengefaßt unter dem Hinweis auf andere Schriften des Apologeten, wo ihre Widerlegung zu finden sei.

Der „Bändiger" ist eins der werthvollsten Denkmäler der englischen Theologie und eins der bedeutendsten Erzeugnisse der englischen Prosa, welche das fünfzehnte Jahrhundert uns hinterlassen hat. Die von Pecock befolgte Methode, zuerst die Gegner ihre Gründe ausführlich entwickeln zu lassen, um sie dann durch die eigenen Argumente siegreich aus dem Felde zu schlagen, verschafft uns einen sehr lehrreichen Einblick in die religiösen Ansichten der damaligen Zeit. Den reichen geistigen Hülfsquellen, der logischen Energie und dialektischen Schärfe des Verfassers wird auch derjenige Gerechtigkeit widerfahren lassen, der an der sophistischen Verwerthung, welche diese Gaben gelegentlich finden, am meisten Anstoß nimmt. Und wenn auch Pecock kein Griechisch verstand, wenn er ferner sich von

*) The Repressor of overmuch blaming of the Clergy.

der Autorität mancher unter falschen Namen gehender Schriften täuschen ließ, so wird man ihm doch eine für seine Zeit unverächtliche Gelehrsamkeit und, was mehr heißt, eine seiner Zeit weit voraus-eilende Klarheit und Kühnheit des kritischen Sinnes zugestehen müssen. Er erkannte den unhistorischen Charakter der constantinischen Schenkung, war der Meinung, daß das apostolische Glaubensbekenntniß nicht von den Aposteln selber geschrieben sei, und erlaubte sich sogar, das Buch der Weisheit für apokryph zu halten. Merkwürdig ist vor allem Pecocks Rationalismus. Den beschränkten Bibelcultus der Wiclifiten bekämpft er nicht durch den Hinweis auf die Autorität der kirchlichen Tradition, sondern indem er sich auf die Vernunft beruft. Er geht so weit zu sagen: „Wann und wo immer, in der h. Schrift oder sonst, irgend eine Regel des natürlichen Sitten-gesetzes geschrieben steht, so findet sie sich im Buch der menschlichen Seele getreuer niedergeschrieben als auf Pergament oder Velin. Und wenn irgend ein scheinbarer Widerspruch obwaltet zwischen den Worten im äußern Buch der h. Schrift und dem in des Menschen Herz und Seele eingegrabenen Urtheil der Vernunft, so sollen die äußerlich geschriebenen Worte ausgelegt und erklärt werden in Uebereinstimmung mit dem, was die Vernunft über den betreffenden Gegenstand urtheilt; nicht aber soll das Urtheil der Vernunft ausgelegt, glossirt und interpretirt werden, bis es mit jener äußern Schrift, in der Bibel oder anderswo, übereinstimmt.“ Und an einer andern Stelle behauptet er, der Glaube an die Sacramente fände eine stärkere Stütze in Vernunftgründen als im Zeugniß der h. Schrift.

Es ist begreiflich, daß die Orthodoxie von einem Vertheidiger dieser Art nur wenig erbaut war. Durch sein Buch vom Glauben machte Pecock die Sache noch schlimmer. Von der löblichen Absicht ausgehend, die Lollharden zur Unterwerfung unter die Hierarchie zu bringen, gibt er die unfehlbare Autorität der sicht-baren Kirche, wenigstens thatsächlich, preis und erkennt in der Bibel die einzige Richtschnur der übernatürlichen und offenbarten Wahrheiten.

Hiermit war das Maß gefüllt und kam bald zum Ueberlaufen. Sein alter Gönner, der Herzog von Gloucester, war bereits einige Jahre vorher gestorben. Auch die neuen Beschützer, die ihm nach

Humphreys Tod erſtanden waren und ihn auf den Biſchofsſitz von Chicheſter erhoben hatten, vermochten ihm nicht mehr zu helfen. Einer von ihnen, William Delapole, Herzog von Suffolk, hatte auf dem Wege in die Verbannung den Tod von Mörderhand gefunden; ein Anderer, Walter Hart, Biſchof von Norwich und Beichtvater der Königin, war aus ſeinem Bisthum vertrieben worden. Pecock hatte keinen Freund mehr, auf den er zählen konnte. Nach und nach hatte er es fertig gebracht, ſich bei allen Parteien verhaßt zu machen: bei Lollharden und Orthodoxen; bei den Bettelmönchen, deren Art zu predigen er mehr als einmal ſcharf angegriffen; bei dem Volk, weil er das Prälatenthum und die Annaten vertheidigt hatte und ſelber der Schützling von Suffolk und Norwich geweſen; bei dem Adel, der gewiſſe radicale Theorien Pecocks fürchtete; bei den Biſchöfen, welche zuletzt zur Anſicht gelangt waren, daß dieſer Arzt mindeſtens ebenſo gefährlich ſei wie das Uebel des Wiclifismus, das er bekämpfte. Auch die Gunſt des frommen, aber ängſtlichen Königs hatte der unbeſonnene Kämpe der Vernunft völlig eingebüßt.

Im October 1457 brach das Unwetter, das ſich über Pecocks Haupt zuſammengezogen hatte, los. Der Biſchof von Chicheſter ſah ſich aus dem königlichen Rath ausgeſchloſſen, wurde gezwungen, ſich vor dem Primas der engliſchen Kirche und den von dieſem eingeſetzten Commiſſionen zu verantworten; während zugleich ein Auguſtinermönch Namens John Bury ſeinen „Bändiger“ in einer lateiniſchen Gegenſchrift, „das Schwert Salomonis“, heftig angriff. Schließlich wurde Pecock vor die Wahl geſtellt, zu widerrufen oder den Feuertod zu ſterben. Der ſtreitbare Prälat war mählich mürbe geworden; das Loos des Märtyrers lockte ihn nicht; ſein Gefühl hatte ſich verwirrt, die Welt ſchien ihm auf den Kopf geſtellt, und ſo verlor er auch die Klarheit über ſeine eigene Poſition. Er verſtand ſich zum Widerruf, der zunächſt in Gegenwart des Primas und einer Anzahl Theologen, ſodann vor allem Volk erfolgte. Am zweiten Sonntag im Advent, d. 4. December 1457, erſchien Pecock in vollem biſchöflichen Ornat am St. Pauls-Kreuz zu London, wo zwanzigtauſend Menſchen des ungewohnten Schauſpiels harrten. Der Büßer, den der Erzbiſchof von Canterbury, die Biſchöfe von London, Rocheſter und Durham ſowie mehrere Geiſtliche von

geringerem Rang begleiteten, warf sich auf die Knie und legte ein öffentliches, reumüthiges Schuldbekenntniß ab. Unter den Irrthümern, deren er sich zieh und denen er abschwur, fanden sich Sätze, die er niemals behauptet hatte, andere, von deren Wahrheit er damals ebensosehr durchdrungen sein mußte, wie je zuvor. Als Pecock gesprochen hatte, wurde ein Feuer angezündet. Mit eigener Hand mußte er seine Geisteskinder, seine Bücher, dem Henker ausliefern, der sie in die Flammen warf. Wenig fehlte daran, so hätte der Pöbel ihn selbst mit seinen Büchern verbrannt.

Pecocks Widerruf wurde in allen Diöcesen zur öffentlichen Kenntniß gebracht; überall triumphirten seine Feinde und überschütteten den besiegten Gegner mit Hohn; überall fahndete man auf seine Schriften, um sie den Flammen zu opfern. Die Universität Oxford, an der ab und zu immer wieder freisinnige Tendenzen sich geregt hatten, war vollständig eingeschüchtert und gab ein glänzendes Beispiel orthodoxen Eifers. König Heinrich VI. verfehlte nicht, den Statuten des von ihm zu Cambridge gestifteten Königscollegiums eine Bestimmung anzuhängen, wonach jeder Scholar eidlich erklären mußte, die Irrthümer Pecocks wie die Wiclifs nie in seinem Leben begünstigen zu wollen.

Inzwischen zeigte man dem reumüthigen Sünder, daß man ihm, trotz seines Widerrufs, wenig traute. Pecock wurde von seinem Primas zunächst in Canterbury, dann in Maidstone in Haft gehalten. Er appellirte an den Papst, und dieser forderte den Erzbischof auf, den Bischof von Chichester wieder in seine Würden einzusetzen. Mit Hülfe des Königs gelang es jedoch, die Ausführung der päpstlichen Bulle zu hintertreiben. Wie es scheint, hat man es verstanden, Pecock Furcht einzujagen und ihn zum Verzicht auf sein Bisthum zu bewegen.

Dem in seinem Muth gebrochenen, seiner Würden und seiner Freiheit beraubten, in seiner Ehre geknickten Manne wurde die Abtei Thorney, in der Grafschaft Cambridge, zum Wohnort angewiesen. Völlige Abgeschiedenheit von der Welt und den Menschen, bei leidlicher Pflege des Körpers ein langsamer Hungertod des von allen Hülfsmitteln wissenschaftlicher Thätigkeit, von jeder intellectuellen Anregung ferngehaltenen Geistes — solches war das Loos, das Pecock hier erwartete. Als die Thore der Abtei hinter ihm zufielen, war

er lebendig in sein Grab eingeschlossen und aus dem Gesichtskreise der Menschen völlig verschwunden. Sein späteres Leben hat so wenig wie sein Ende auch nur eine Spur zurückgelassen.

So erging es dem begeisterten Anhänger des Papstthums, dem Vertheidiger der Prälaten, dem gelehrten und in seinen Ansichten gemäßigten Theologen: weil er zu großes Vertrauen in die Macht der Vernunft gesetzt hatte und kühn genug gewesen war, das Volk in seiner eigenen Sprache über schwierige religiöse Materien belehren zu wollen.

Wer klug war, schrieb über derartige Dinge lateinisch und behandelte auf Englisch unverfänglichere Gegenstände. Es gab noch genug Litteraturgebiete, sei es der Erbauung, sei es der Belehrung, sei es der Unterhaltung gewidmet, auf denen man sich ohne große Gefahr tummeln konnte. Was in dieser ungefährlichen Litteratur producirt wurde, bedeutete allerdings in der Regel nicht viel für den Fortschritt der Erkenntniß oder die Entwicklung der Prosa. Immerhin trug es dazu bei, eine gewisse Art der Bildung weiteren Kreisen zu vermitteln und Schriftsteller wie Leser an die Darstellung in ungebundener Rede zu gewöhnen.

Frühzeitig gewann letztere das Bürgerrecht im Bereich der Legende. Schon vor dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, vermuthlich unter der Regierung Richards II., hatte man die Geschichte der h. Dreikönige, an deren Schrein zu Köln Eduard III. i. J. 1338 eine reichliche Spende geopfert, in englischer Prosa erzählt. Verschiedene Umstände wirkten zusammen, jenem Stoffe im damaligen England Verbreitung und Theilnahme zu verschaffen. Den Meisten war es erwünscht, Näheres zu erfahren über die aus dem Evangelium und dem geistigen Drama wohlbekannten und doch so geheimnißvollen Helden. Vielen gewährte es Vergnügen, in ihrer Legende altbeliebte Gestalten der geistlichen Sage, wie die Kaiserin Helena, in neuem Zusammenhang, aber nach alter Weise thätig zu sehen. Endlich mußte es für ein Geschlecht, welches dem Kreuzzugsgedanken noch immer nachhing und mit seiner Phantasie gerne in überseeischen Landen schweifte, großen Reiz haben, in dieser Erzählung eine Fülle von Nachrichten, vereinigt zu finden über Stätten in Palästina, welche der Heiland durch seine Gegenwart geweiht und welche man später durch Kirchen und Heiligthümer bezeichnet hatte.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

23Feb'61EM

IN STACKS

FEB 9 1961

REC'D LD

JUN 8 1961

12Sep'63SL

Robert W. Behrens

~~OCT 1963~~

OCT 13 1963

Robert W. Behrens

NOV 10 1963

REC'D LD

NOV 7'63-6PM

21Nov'63PS

REC'D LD

FEB 3 1964

17Feb'64SS

REC'D LD

JUN 15'64-4 PM

24Aug'64WD

IN STACKS

AUG 10 1964

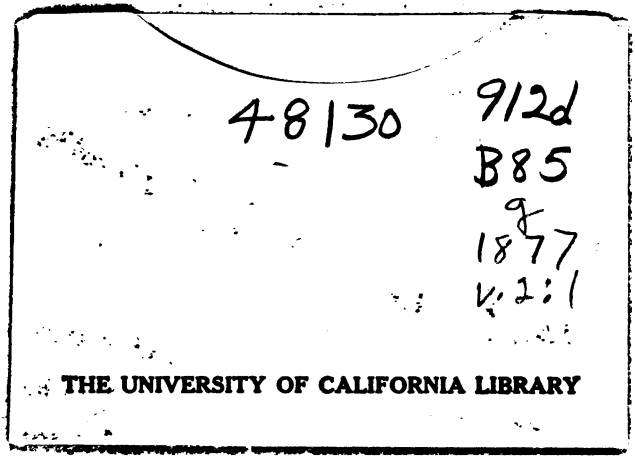
REC'D LD

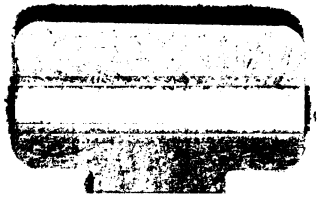
AUG 25'64-4 PM

LD 21A-50m-12,'60
(B6221s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

~~YC 16538~~
YC 16537





bereitete er ein Buch vor, welches die angefochtenen kirchlichen Institutionen von principiellen Gesichtspunkten aus erschöpfend rechtfertigen sollte: den Bändiger übermäßigen Tadels der Geistlichkeit.*) Mit der Ausarbeitung dieser umfangreichen Schrift war er zumal um d. J. 1449 beschäftigt. Elf Einwürfe der Lollharden beabsichtigte er darin ausführlich zu widerlegen; er beschränkte sich jedoch thatsächlich auf sechs, welche den Gebrauch der Bilder, die Pilgerfahrten, den Grundbesitz der Geistlichkeit, Papstthum und Episkopat, das kanonische Recht, endlich das Ordenswesen betrafen. Diese Punkte werden in vier Theilen abgehandelt. Voran geht ein einleitender Theil, der die gemeinschaftliche Grundlage jener Einwürfe untersucht, die Irrthümer, aus denen sie hervorgehen, bekämpft. Dieser Irrthümer sind drei: 1. Nur das ist göttliches Gesetz, was sich auf die h. Schrift gründet; 2. dem guten Willen jedes gläubigen, demüthigen Christen erschließt sich der wahre Sinn der Schrift; 3. alle menschlichen Argumente, welche dem so erkannten Sinne der h. Urkunde widerstreben, sind abzuweisen. — Etwa sechs Jahre lang blieb der „Bändiger" unvollendet und unveröffentlicht liegen. Als er dann erschien, waren die fünf nicht erörterten Einwürfe im letzten Capitel des fünften Theils zusammengefaßt unter dem Hinweis auf andere Schriften des Apologeten, wo ihre Widerlegung zu finden sei.

Der „Bändiger" ist eins der werthvollsten Denkmäler der englischen Theologie und eins der bedeutendsten Erzeugnisse der englischen Prosa, welche das fünfzehnte Jahrhundert uns hinterlassen hat. Die von Pecock befolgte Methode, zuerst die Gegner ihre Gründe ausführlich entwickeln zu lassen, um sie dann durch die eigenen Argumente siegreich aus dem Felde zu schlagen, verschafft uns einen sehr lehrreichen Einblick in die religiösen Ansichten der damaligen Zeit. Den reichen geistigen Hülfsquellen, der logischen Energie und dialektischen Schärfe des Verfassers wird auch derjenige Gerechtigkeit widerfahren lassen, der an der sophistischen Verwerthung, welche diese Gaben gelegentlich finden, am meisten Anstoß nimmt. Und wenn auch Pecock kein Griechisch verstand, wenn er ferner sich von

*) The Repressor of overmuch blaming of the Clergy.

der Autorität mancher unter falschen Namen gehender Schriften täuschen ließ, so wird man ihm doch eine für seine Zeit unverächtliche Gelehrsamkeit und, was mehr heißt, eine seiner Zeit weit voraus-eilende Klarheit und Kühnheit des kritischen Sinnes zugestehen müssen. Er erkannte den unhistorischen Charakter der constantinischen Schenkung, war der Meinung, daß das apostolische Glaubensbekenntniß nicht von den Aposteln selber geschrieben sei, und erlaubte sich sogar, das Buch der Weisheit für apokryph zu halten. Merkwürdig ist vor allem Pecocks Rationalismus. Den beschränkten Bibelcultus der Wiclifiten bekämpft er nicht durch den Hinweis auf die Autorität der kirchlichen Tradition, sondern indem er sich auf die Vernunft beruft. Er geht so weit zu sagen: „Wann und wo immer, in der h. Schrift oder sonst, irgend eine Regel des natürlichen Sitten-gesetzes geschrieben steht, so findet sie sich im Buch der menschlichen Seele getreuer niedergeschrieben als auf Pergament oder Velin. Und wenn irgend ein scheinbarer Widerspruch obwaltet zwischen den Worten im äußern Buch der h. Schrift und dem in des Menschen Herz und Seele eingegrabenen Urtheil der Vernunft, so sollen die äußerlich geschriebenen Worte ausgelegt und erklärt werden in Uebereinstimmung mit dem, was die Vernunft über den betreffenden Gegenstand urtheilt; nicht aber soll das Urtheil der Vernunft ausgelegt, glossirt und interpretirt werden, bis es mit jener äußern Schrift, in der Bibel oder anderswo, übereinstimmt." Und an einer andern Stelle behauptet er, der Glaube an die Sacramente fände eine stärkere Stütze in Vernunftgründen als im Zeugniß der h. Schrift.

Es ist begreiflich, daß die Orthodoxie von einem Vertheidiger dieser Art nur wenig erbaut war. Durch sein Buch vom Glauben machte Pecock die Sache noch schlimmer. Von der löblichen Absicht ausgehend, die Lollharden zur Unterwerfung unter die Hierarchie zu bringen, gibt er die unfehlbare Autorität der sicht-baren Kirche, wenigstens thatsächlich, preis und erkennt in der Bibel die einzige Richtschnur der übernatürlichen und offenbarten Wahrheiten.

Hiermit war das Maß gefüllt und kam bald zum Ueberlaufen. Sein alter Gönner, der Herzog von Gloucester, war bereits einige Jahre vorher gestorben. Auch die neuen Beschützer, die ihm nach

Humphreys Tod erstanden waren und ihn auf den Bischofssitz von Chicheſter erhoben hatten, vermochten ihm nicht mehr zu helfen. Einer von ihnen, William Delapole, Herzog von Suffolk, hatte auf dem Wege in die Verbannung den Tod von Mörderhand gefunden; ein Anderer, Walter Hart, Bischof von Norwich und Beichtvater der Königin, war aus seinem Bisthum vertrieben worden. Pecock hatte keinen Freund mehr, auf den er zählen konnte. Nach und nach hatte er es fertig gebracht, sich bei allen Parteien verhaßt zu machen: bei Lollharden und Orthodoxen; bei den Bettelmönchen, deren Art zu predigen er mehr als einmal scharf angegriffen; bei dem Volk, weil er das Prälatenthum und die Annaten vertheidigt hatte und selber der Schützling von Suffolk und Norwich gewesen; bei dem Adel, der gewisse radicale Theorien Pecocks fürchtete; bei den Bischöfen, welche zuletzt zur Ansicht gelangt waren, daß dieser Arzt mindestens ebenso gefährlich sei wie das Uebel des Wiclifismus, das er bekämpfte. Auch die Gunst des frommen, aber ängstlichen Königs hatte der unbesonnene Kämpe der Vernunft völlig eingebüßt.

Im October 1457 brach das Unwetter, das sich über Pecocks Haupt zusammengezogen hatte, los. Der Bischof von Chicheſter sah sich aus dem königlichen Rath ausgeschlossen, wurde gezwungen, sich vor dem Primas der englischen Kirche und den von diesem eingesetzten Commissionen zu verantworten; während zugleich ein Augustinermönch Namens John Bury seinen „Bändiger" in einer lateinischen Gegenschrift, „das Schwert Salomonis", heftig angriff. Schließlich wurde Pecock vor die Wahl gestellt, zu widerrufen oder den Feuertod zu sterben. Der streitbare Prälat war mählich mürbe geworden; das Loos des Märtyrers lockte ihn nicht; sein Gefühl hatte sich verwirrt, die Welt schien ihm auf den Kopf gestellt, und so verlor er auch die Klarheit über seine eigene Position. Er verstand sich zum Widerruf, der zunächst in Gegenwart des Primas und einer Anzahl Theologen, sodann vor allem Volk erfolgte. Am zweiten Sonntag im Advent, d. 4. December 1457, erschien Pecock in vollem bischöflichen Ornat am St. Pauls-Kreuz zu London, wo zwanzigtausend Menschen des ungewohnten Schauspiels harrten. Der Büßer, den der Erzbischof von Canterbury, die Bischöfe von London, Rochester und Durham sowie mehrere Geistliche von

geringerem Rang begleiteten, warf sich auf die Knie und legte ein öffentliches, reumüthiges Schuldbekenntniß ab. Unter den Irrthümern, deren er sich zieh und denen er abschwur, fanden sich Sätze, die er niemals behauptet hatte, andere, von deren Wahrheit er damals ebensosehr durchdrungen sein mußte, wie je zuvor. Als Pecock gesprochen hatte, wurde ein Feuer angezündet. Mit eigener Hand mußte er seine Geisteskinder, seine Bücher, dem Henker ausliefern, der sie in die Flammen warf. Wenig fehlte daran, so hätte der Pöbel ihn selbst mit seinen Büchern verbrannt.

Pecocks Widerruf wurde in allen Diöcesen zur öffentlichen Kenntniß gebracht; überall triumphirten seine Feinde und überschütteten den besiegten Gegner mit Hohn; überall fahndete man auf seine Schriften, um sie den Flammen zu opfern. Die Universität Oxford, an der ab und zu immer wieder freisinnige Tendenzen sich geregt hatten, war vollständig eingeschüchtert und gab ein glänzendes Beispiel orthodoxen Eifers. König Heinrich VI. verfehlte nicht, den Statuten des von ihm zu Cambridge gestifteten Königscollegiums eine Bestimmung anzuhängen, wonach jeder Scholar eidlich erklären mußte, die Irrthümer Pecocks wie die Wiclifs nie in seinem Leben begünstigen zu wollen.

Inzwischen zeigte man dem reumüthigen Sünder, daß man ihm, trotz seines Widerrufs, wenig traute. Pecock wurde von seinem Primas zunächst in Canterbury, dann in Maidstone in Haft gehalten. Er appellirte an den Papst, und dieser forderte den Erzbischof auf, den Bischof von Chichester wieder in seine Würden einzusetzen. Mit Hülfe des Königs gelang es jedoch, die Ausführung der päpstlichen Bulle zu hintertreiben. Wie es scheint, hat man es verstanden, Pecock Furcht einzujagen und ihn zum Verzicht auf sein Bisthum zu bewegen.

Dem in seinem Muth gebrochenen, seiner Würden und seiner Freiheit beraubten, in seiner Ehre geknickten Manne wurde die Abtei Thorney, in der Grafschaft Cambridge, zum Wohnort angewiesen. Völlige Abgeschiedenheit von der Welt und den Menschen, bei leidlicher Pflege des Körpers ein langsamer Hungertod des von allen Hülfsmitteln wissenschaftlicher Thätigkeit, von jeder intellectuellen Anregung ferngehaltenen Geistes — solches war das Loos, das Pecock hier erwartete. Als die Thore der Abtei hinter ihm zufielen, war

er lebendig in sein Grab eingeschlossen und aus dem Gesichtskreise der Menschen völlig verschwunden. Sein späteres Leben hat so wenig wie sein Ende auch nur eine Spur zurückgelassen.

So erging es dem begeisterten Anhänger des Papstthums, dem Vertheidiger der Prälaten, dem gelehrten und in seinen Ansichten gemäßigten Theologen: weil er zu großes Vertrauen in die Macht der Vernunft gesetzt hatte und kühn genug gewesen war, das Volk in seiner eigenen Sprache über schwierige religiöse Materien belehren zu wollen.

Wer klug war, schrieb über derartige Dinge lateinisch und behandelte auf Englisch unverfänglichere Gegenstände. Es gab noch genug Litteraturgebiete, sei es der Erbauung, sei es der Belehrung, sei es der Unterhaltung gewidmet, auf denen man sich ohne große Gefahr tummeln konnte. Was in dieser ungefährlichen Litteratur producirt wurde, bedeutete allerdings in der Regel nicht viel für den Fortschritt der Erkenntniß oder die Entwicklung der Prosa. Immerhin trug es dazu bei, eine gewisse Art der Bildung weiteren Kreisen zu vermitteln und Schriftsteller wie Leser an die Darstellung in ungebundener Rede zu gewöhnen.

Frühzeitig gewann letztere das Bürgerrecht im Bereich der Legende. Schon vor dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, vermuthlich unter der Regierung Richards II., hatte man die Geschichte der h. Dreikönige, an deren Schrein zu Köln Eduard III. i. J. 1338 eine reichliche Spende geopfert, in englischer Prosa erzählt. Verschiedene Umstände wirkten zusammen, jenem Stoffe im damaligen England Verbreitung und Theilnahme zu verschaffen. Den Meisten war es erwünscht, Näheres zu erfahren über die aus dem Evangelium und dem geistigen Drama wohlbekannten und doch so geheimnißvollen Helden. Vielen gewährte es Vergnügen, in ihrer Legende altbeliebte Gestalten der geistlichen Sage, wie die Kaiserin Helena, in neuem Zusammenhang, aber nach alter Weise thätig zu sehen. Endlich mußte es für ein Geschlecht, welches dem Kreuzzugsgedanken noch immer nachhing und mit seiner Phantasie gerne in überseeischen Landen schweifte, großen Reiz haben, in dieser Erzählung eine Fülle von Nachrichten, vereinigt zu finden über Stätten in Palästina, welche der Heiland durch seine Gegenwart geweiht und welche man später durch Kirchen und Heiligthümer bezeichnet hatte.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

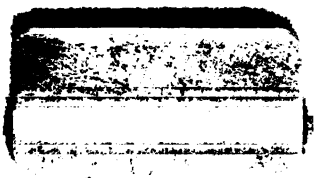
23Feb'61EM
IN STACKS
FEB 9 1961
REC'D LD
JUN 8 1961
12Sep'63SL
Robert W. Behn
OCT 12 1963
Robert W. Behn
NOV 10 1963
REC'D LD
NOV 7'63-6 PM

21Nov'63PS
REC'D LD
FEB 3 1964
17Feb'64SS
REC'D LD
JUN. 15'64-4 PM
24Aug'64WD
IN STACKS
AUG 10 1964
REC'D LD
AUG 25'64-4 PM

LD 21A-50m-12,'60
(B6221s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

~~YC 16538~~
YC 16537

48130
912d
B85
g
1877
v.2:1

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY